



# FUSION:

# BANDA

# SONORA

# DEL EFRAIN ROZAS

# PERU

+CD  
y DVD



90  
AÑOS

PONTIFICIA  
UNIVERSIDAD  
CATOLICA  
DEL PERU

INSTITUTO DE ETNOMUSICOLOGÍA

FABRICA DE COMPACT DISC Y DVD



TECNOLOGIA DIGITAL VICTORIA PERU

---

Fusión:  
banda sonora  
del Perú

---



---

# Fusión: banda sonora del Perú

Efraín Rozas



90  
AÑOS

PONTIFICIA  
UNIVERSIDAD  
CATOLICA  
DEL PERU

INSTITUTO DE  
ETNOMUSICOLOGÍA

---

FABRICA DE COMPACT DISC Y DVD



TECNOLOGIA DIGITAL VICTORIA PERU

---

---

FUSIÓN: BANDA SONORA DEL PERÚ  
Efrain Rozas

Primera edición, agosto de 2007

©2007, Instituto de Etnomusicología  
Pontificia Universidad Católica del Perú  
Plaza Francia 1164, Lima 1, Perú

Teléfono (511) 626-6100

<ide@pucp.edu.pe>

<www.pucp.edu.pe/ide>

©Cada fotografía de sus respectivos autores

*Serie Documentales Peruanos / vol. 1*

ISBN: 978-603-45070-0-5

Hecho el Depósito Legal

en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2007-07360

Registro de Proyecto Editorial: 11501360700192

Tiraje: 1 000 ejemplares

Diseño gráfico: Carlos Sotomayor

Cuidado de edición: Luis Alberto Gómez

Agradecimiento especial por la cesión de los temas para este proyecto editorial a: Manuel Miranda y Luciana Queirolo (*Landu*), José Luis Madueño (*Destello de luna*), César Peredo (*Sebastián*), Fernando Cruz (*Lagrimecer*), Cali Flores (*Canela*), Pepe Céspedes (*Acomódate*) y Juan Luis Pereyra (*Concordancia y Cholita pantalón blanco*).

La producción del documental se llevó a cabo en colaboración con **perumusic.org**

*Reservados todos los derechos. No se permite la reproducción de esta publicación y de las obras grabadas sin el permiso previo de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual.*

Impreso en el Perú

*Printed in Peru*

---

---

# Contenido

---

## **Presentación 6**

1. Introducción 9
2. Buscando al «otro»: identidad y representación en la música de fusión 13
3. Indigenismo, *New Age* y música de fusión 20
4. El caso de Manongo Mujica 27
5. Música de fusión y ciencias humanas 42

## **Bibliografía 49**

### **Entrevistas 53**

- Manongo Mujica 54  
Julio Pérez 68  
Manuel Miranda 84

### **Identidades 94**

### **DVD**

Documental *Fusión: banda sonora del Perú*

### **CD**

1. *Landu* | Manuel Miranda
2. *Destello de luna* | José Luis Madueño
3. *Sebastián* | César Peredo
4. *Lagrimecer* | Sononuna
5. *Canela* | Kenyara
6. *Acomódate* | Manante
7. *Concordancia* | El Polen
8. *Cholita pantalón blanco* | Julio Pérez & El Polen

---

## A manera de presentación

---

LA FUSIÓN EN LA MÚSICA es la mezcla de dos o más géneros o estilos musicales. Tanto la música folclórica de distintas culturas del mundo, previas a la modernidad, como las manifestaciones creadas a partir de ésta, son parte de este conjunto de géneros y estilos musicales. Los pueblos y las naciones, que cada vez estrechan más sus fronteras, incorporan nuevas formas de expresión. Es así que vemos aparecer en la industria musical nuevos estilos y formas. Muchos son solo modas. Otros trascienden.

La música peruana es tan controversial como su geografía e historia. El folclor y los estilos musicales son entidades que siempre están cambiando al incorporar nuevas formas obtenidas de la interrelación entre, al menos, dos pueblos. La música en el Perú antes de la llegada de los conquistadores tenía otra cara. Ellos trajeron, no solo sus tendencias musicales, sino también las del resto de Europa, así como sus instrumentos. La música andina actual tiene los elementos musicales anteriores y posteriores a la conquista. Estos estilos europeos se mezclaron con la música africana que trajeron los esclavos. La música andina y africana, ya mezcladas con la europea, también se mezclaron entre sí.

Lo que conocemos como música tradi-

cional es música que se ha fusionado con otras a través del tiempo. Entiendo que lo que nos toca a los peruanos es experimentar un proceso que ya otros países lo han hecho: la evolución de su folclor. Y lo digo porque actualmente hay muchos músicos que incorporan elementos de otros estilos. Estos elementos «nuevos» incluyen instrumentos como la batería, el bajo, la guitarra eléctrica y los sintetizadores, entre otros.

En mi opinión hay un elemento importante que hace diferenciar la fusión de la música peruana. Creo que en la fusión los elementos rítmicos no expresan necesariamente lo que está en el folclor. Por ejemplo, tocar rock utilizando una banda estándar e incluyendo un charango, una quena o un cajón, podría verse como fusión, pero no como música peruana. El ritmo es uno de los aspectos que determina la esencia del género musical. Claro que los voceros melódicos de los géneros son los instrumentos de cuerda y viento son muy importantes para reflejar la identidad de la música que se está ejecutando.

Bien se hable de fusión de música peruana o simplemente de música peruana, el futuro de la industria musical peruana es promisorio. La música peruana está cruzando fronteras con una frecuencia creciente y generando un interés cada vez mayor. Muchas cosas están por suceder aún. Todo depende del trabajo y dedicación de los músicos y productores y del respeto con el que aborden a nuestra tradición.

**JOSÉ LUIS MADUÑO**





---

# 1

## Introducción

---

**Página opuesta:** Miki González es un firme difusor de los ritmos negros del Perú. Con la familia chinchana Ballumbrosio (en la foto superior, con Amador), ha rescatado el uso del cajón peruano para producir música internacional. Ha estudiado la música afroperuana y andina desde los años '70. Actualmente se ha dedicado a la música electrónica, fusionándola con ritmos andinos. Producto de esta fase son sus tres últimos álbumes: *Café Inkaterra* (2004), *Etnotronics: Apu Sesions* (2005) e *Iskay: Inka Beats* (2006).

¿QUÉ ES FUSIÓN? La respuesta es compleja y simple a la vez. Podemos empezar por decir que la fusión peruana combina géneros identificados como «modernos» u «occidentales», a saber, el rock, el jazz, la música académica (también llamada clásica) o la música electrónica, con géneros tradicionales peruanos, provenientes de los Andes, de la costa, de los pueblos afroperuanos o de la selva.

Sin embargo, en sentido estricto, toda música es fusión. No hay un género puro. La música, como la identidad de los pueblos y de los artistas que la producen, está siempre cambiando, dialogando con las influencias internas y externas de cada país. Está allí la música de Chopin, Mozart, influida por el folclor de sus naciones. Nuestro vals, fruto de de la interacción de negros, europeos y criollos. ¿Cómo hablar de una música de fusión si toda música es fusión?

La particularidad de este género, aquello que lo diferencia de otros, es que la música pone énfasis en la mezcla. Se hace explícita por voluntad del músico. El artista busca activamente en diferentes tradiciones algo nuevo. Y esto se da tanto musicalmente como en los aspectos de producción. Vemos como en las carátulas de los discos de estos músicos, en sus imágenes y en los títulos de las cancio-



La fusión peruana combina géneros identificados como «modernos» u «occidentales» con géneros tradicionales peruanos, provenientes de los Andes, de la costa, de los pueblos afroperuanos o de la selva.

nes, hay una alusión directa a la mezcla entre tradición y modernidad. Y esto no es casual. Responde a una forma de construir identidades que debate la relación entre el primer mundo y los países poscoloniales (países que fueron colonias de otros en algún momento) dentro del contexto de la globalización.

El término «fusión» ha sido acuñado por la industria discográfica. Estos músicos se sitúan y son situados dentro de este nicho del mercado. Sinónimos de este término son *world music*, *world beat* y muchos otros, que podemos encontrar en los estantes de las discotecas.

Es el mercado el que pone las etiquetas en la música. Pero eso no es ni malo ni bueno. Es una realidad que bien puede beneficiar a los productores, a los músicos de fusión y a los guardianes de la tradición (casi siempre marginados) si logramos aprovechar el *boom* de este género, presente ya con éxito en la gastronomía, por ejemplo. Sin embargo, como veremos más adelante, esto también puede generar exclusión y explotación si no se lleva a cabo de manera justa y democrática. La problemática de la economía de mercado se reproduce también en la producción musical. Lo que queda claro es que el Perú tiene un potencial que no puede ser desperdiciado.

El llamado *boom* de la fusión también responde a una preocupación de los artistas por el tema de la identidad nacional. Los músicos de fusión no son solo músicos. Ingresan en un terreno interdisciplinario que se mueve entre la antropología y la música. Con su ar-

te hablan de la riqueza y los problemas de la identidad peruana, la relación entre tradición y modernidad, entre lo rural y lo urbano, entre el primer mundo y los países desfavorecidos. De esta manera rompen los límites entre las ciencias sociales y el arte.

No es casualidad que el documento que tiene usted en sus manos también sea eminentemente interdisciplinario. El tiempo en que vivimos requiere cada vez con más fuerza de expresiones artísticas e intelectuales que hablen de la experiencia humana con lenguajes nuevos.

Por un lado, el documental es fruto del trabajo de un equipo interdisciplinario, integrado por Eduardo Albareda, Giancarlo Delgado, Robinson Díaz, Circe Lora y Pierre Emille Vandoorne. Es también un intento de cruzar la barrera entre antropología y el lenguaje visual, busca que los propios protagonistas, las imágenes y la música expliquen qué es este género llamado música de fusión.

A su vez, este texto pone sobre la mesa la necesidad de vincular el arte y las ciencias humanas. Nos hablan de como la fusión es una especie de antropología sonora. Habla también de la crisis de las ciencias humanas frente al problema del sujeto y sus relaciones. De cómo es necesario recurrir a lenguajes artísticos para generar nuevos códigos que permitan hablar de una forma más clara acerca del complejo proceso de formación de identidad en nuestro país, y de la experiencia humana del encuentro con el «otro».

El documental no pretende ser una histo-

**Los músicos de fusión nos hablan de cómo somos los peruanos, de nuestras diferencias y similitudes, nos cuestionan acerca de esos temas, y plantean una unión posible, a través de nuestras expresiones artísticas.**

ria definitiva, ni tampoco incluir a todos los músicos de fusión (tarea imposible). Intervinieron factores como tiempo, logística y un largo etcétera, propios de toda producción en la configuración final de la misma. El documental busca más bien que algunos de los músicos de fusión cuenten, con su propia voz, qué significa su arte para ellos mismos, cómo se ha desarrollado y cómo sienten que éste se relaciona con la sociedad peruana.

El texto es un reclamo por la apertura de las humanidades hacia el arte y una reivindicación del arte como producción de conocimiento; un llamado a un debate serio y real acerca de la interdisciplinariedad en la educación peruana. Incluye un análisis de caso que más que pretender ser representativo, sirve como ejemplo particular y, tal vez, sea la apertura de una veta de análisis. El disco trata de ejemplificar desde el sonido, de qué se trata este fenómeno, incluyendo a músicos que no fueron retratados en el documental.

---

## 2

# Buscando al «otro»: identidad y representación en la música de fusión

---

LA MÚSICA DE FUSIÓN es un espacio en el que podemos analizar los procesos de construcción de identidad en nuestro país. El arte es una construcción social y cultural, es fruto de las tensiones y negociaciones que ocurren alrededor del artista. Autores como Pierre Bourdieu (1961) sostienen que la internalización de la lógica de socialización se traduce, por antonomasia, en el buen gusto. Este será la instancia última en la que se fundamenta el orden social establecido, es el orden social hecho cuerpo, sostienen una serie de relaciones y la formación de referentes de identidad.

La estética y el buen gusto sostienen una serie de relaciones y la formación de referentes de identidad. El buen gusto es un nuevo espacio de legitimación de discursos de inclusión, de generación de vínculos, pero también de dominación y de exclusión. De esta manera ciertas músicas se identificarán con ciertos sectores sociales. Algunos géneros serán definidos como un arte legítimo y otras

Legendario guitarrista afroperuano Carlos Hayre en *jam* nocturno con Edward Pérez.



serán calificadas como arte menor, o simplemente, de mal gusto.

En este sentido Pierre Bourdieu nos dice que:

«El gusto, al funcionar como una especie de sentido de orientación social (*sense of one's place*), orienta a los ocupantes de una determinada plaza en el espacio social hacia las posiciones sociales ajustadas a sus propiedades, hacia las prácticas o los bienes que convienen –que les van– a los ocupantes de esa posición» (BORDIEU 1961).

En esta época en la que se da énfasis a las sensaciones, a la sensualidad, a la imagen, la definición de buen gusto puede determinar la pertenencia a un sector de elite o a la marginalidad.

Lo interesante y lo problemático de esto es que el gusto es una instancia validadora, hasta cierto punto inapelable. Podemos criticar discursos, rebatir argumentos o simplemente ignorarlos, más aún hoy cuando la racionalidad pierde piso frente a la relatividad cultural y a la experiencia sensorial. Sin embargo, ¿cómo criticar el gusto por un color, por un sabor, por un género musical? Nada más natural o verdadero que aquello que el cuerpo percibe como agradable o desagradable. No hay lugar a críticas, mi cuerpo es mi verdad y hasta cierto punto mi única verdad: siento, luego existo. Sin embargo, el buen gusto es una construcción cultural que responde a intereses, a una negociación. Al ana-

Yma Sumac  
(transliteración del  
quechua *ima sumaq*,  
«qué linda»), cantante  
peruana que alcanzó  
fama en el mundo  
entero tanto por su alto  
registro como por su  
belleza exótica y el aura  
mágica que significó  
representar a una  
sacerdotisa inca o  
virgen del sol.



lizar los procesos por los que las sociedades legitiman ciertos gustos y censuran otros podemos comprender como los pueblos construyen su identidades, cómo se expresan, y también como marginan. De allí la importancia del análisis de expresiones como la música desde un aspecto antropológico y sociológico. Sobre esto volveremos más adelante. Podemos adelantar que en la fusión se incorporan los gustos y las músicas de pueblos tradicionales con un lenguaje cosmopolita, moderno. Sin embargo, en muchas ocasiones, el gusto y la cultura de esos pueblos es marginado y solo aceptada si es parte de una fusión musical con estilos «globales».

Algunas posturas maniqueas proponen eliminar la fusión, sugiriendo que el avance de la globalización representa la expansión de la cultura occidental y la desaparición de las culturas locales. Esta postura responde a una visión estática de la cultura, la concepción de las identidades como objetos que pueden ser definidos por ciertas características, por estereotipos.

Una aproximación más apropiada es concebir a la cultura como un espacio de diálogo, de negociación y de reinterpretación constante. La música de fusión es un ejemplo claro de esto. Es fruto de la interacción entre modernidad y tradición, un ejemplo de cómo las culturas locales van reformulando lo occidental y adaptándolo a espacios tradicionales.

Lo tradicional y lo occidental, lo local y lo global pueden convivir juntos. Pero por otro lado, esto no excluye relaciones desiguales de





Los Mojarras, liderados por Hernán Condori, *Cachuca*, introducen composiciones musicales, que son una fusión de «hard chicha», música rock y sonidos auténticamente peruanos.

poder. Como ya adelantamos, existe el peligro de la exclusión de músicas por no estar en sintonía con los cánones hegemónicos. Pero la respuesta no es eliminar el diálogo natural y propio de las culturas, sino más bien generar un diálogo justo. Que la música de fusión, la tradición globalizada, nos haga volver a nuestras raíces con más respeto y admiración para poder crear nueva música, aún más rica y original.

El arte será entonces un espacio de negociación constante, de tensiones y de encuentros. Appadurai (1995, 1998), nos plantea el término «cultura pública» como el espacio en el que se da esta negociación por la cual se construyen las identidades en el mundo globalizado.

En este nuevo escenario el consumo y los medios de comunicación cumplen un rol fundamental. La representación del mundo a través de la imagen hacen de los medios la principal fuente de verdades fácticas y simbólicas.

Por otro lado, el consumo es un vector fundamental en el juego de diálogos y contradicciones. A través de él los diferentes agentes de la sociedad obtienen beneficios, se posicionan o son marginados. Al comprar un producto lo hacemos porque lo consideramos públicamente valioso, de buen gusto. Es una forma de entrar a dialogar en el espacio público. Es un espacio de participación del individuo en la sociedad, a través del cual entabla relaciones y constituye su identidad. No es casualidad que hoy estén de moda *slogans*

como «Compra productos peruanos». El auge de la música de fusión, es también parte de este proceso. Vemos como en este género la música tradicional se globaliza y se vuelve un referente de identidad, por el cual se puede ser moderno y tradicional a la vez, peruano y global. Y esa es otra de las características de la nueva «esfera pública»: la puesta en cuestión de las nociones de lo propio y lo ajeno, lo local y lo extranjero.

Todo esto se da en el contexto de la globalización, que no es más que la aceleración de los flujos de símbolos que constituyen identidades. La diferencia entre internacionalización y globalización es que en esta última no se distingue claramente que es lo propio, lo nacional. Ya no se toma en cuenta la cuestión geográfica sino el fluido de información, donde prima lo nuevo.

Otro dato importante para comprender la importancia de las artes como fuente de construcción de identidades en este contexto es la pérdida de credibilidad de los partidos políticos e instituciones, frente a la consolidación de los medios de comunicación como fuente de verdad. En esos medios de comunicación aparecen espacios fundamentales para la vida diaria, para la construcción del buen gusto y de nuestra noción de lo que ocurre en el mundo. Están cadenas como MTV o CNN, que se convierten en referentes obligados de la vida globalizada. Y en esos espacios lo que predomina no es el discurso, sino la puesta en escena, el estilo, la imagen. Y en esa coyuntura las expresiones artísticas que entran en el de-

**La diferencia entre internacionalización y globalización es que en esta última no se distingue claramente que es lo propio, lo nacional. Ya no se toma en cuenta la cuestión geográfica sino el fluido de información, donde prima lo nuevo.**

bate de la globalización juegan un rol fundamental. En esa línea, la música de fusión le permite a lo tradicional entrar en esos espacios con un lenguaje global.

Por otro lado, autores como Appadurai (1995) y García Canclini (1995) hablan de la reformulación del concepto de «política», dada la reconfiguración de la «esfera pública». Y no se puede hablar solamente del clásico político dando discursos. Aparecen nuevas formas de expresar, de exigir y de obtener derechos. Me viene a la mente un comentario de Julio Pérez, vocalista del grupo La Sarita, quien en el documental nos dice que en la página web de la banda, los fanáticos dejan comentarios como este: «Desde que escucho a La Sarita amo más a mi país» y seguidamente Pérez nos dice que «ni siquiera los políticos pueden hacerlos sentir así. Pero la música sí (...). Lo bueno de la música es que es una inyección que va directamente a la mente y al alma».

Ese es un perfecto ejemplo de cómo surgen espacios nuevos, como la Internet, en los que se debaten los problemas de la identidad y la democracia, de la exclusión cultural, apelando a nuevos lenguajes, cómo la música, más adecuados a una época en la que las imágenes y los saberes del cuerpo cobran fuerza y el discurso pierde credibilidad.

El Perú es un país heredero de una rica tradición, pero también de una fragmentación hija de la violencia de la conquista. Los músicos de fusión entran a la esfera pública con una especie de antropología artística,

Manuel Miranda es reconocido como uno de los más importantes músicos contemporáneos del Perú. La prensa peruana lo llama «El señor de los vientos».





Los integrantes de Perujazz querían que su música tuviera un sello peruano. Por eso se remontan a los orígenes y reemplazan el piano por el cajón. Con este nuevo elemento buscaron y encontraron un ritmo innovador. La batería de Manongo Mujica venía de la música experimental y el rock, el cajón de Julio Chocolate Algendones de la santería cubana, el afro y la música criolla, el saxo de Jean Pierre Magnet del rock y *rythm and blues* y el bajo de David Pinto de la música latina, la salsa y el jazz. Aquí en sus inicios (1984) y diez años después.

proponiendo la unidad en la diferencia, una identidad nueva que logre resolver los conflictos aún latentes en los pueblos que han sufrido un quiebre luego de un proceso de colonización. Estos dilemas también se reproducen en la subjetividad del músico y su arte lo refleja.

Sin embargo, los músicos de fusión de este tiempo no hacen, en su gran mayoría, música de protesta, aquel género influido por las corrientes de izquierda en los 60. Lo que hay es una búsqueda muy personal, que transcurre en los ámbitos de la subjetividad, emotividad y la ética. Esta búsqueda está marcada por el deseo de trascender las diferencias, los dilemas socioculturales. Es una reflexión artística acerca del entorno social y de la subjetividad del músico. Pero, a pesar de que es una cuestión personal, ellos entran a debatir con su música en el espacio público, a través de los medios de comunicación. Se borra así la frontera entre lo público y lo privado, lo artístico y lo político, dando lugar a un lenguaje nuevo. Esa es otra de las características de los líderes de nuestra época, la eliminación del límite entre lo personal y lo compartido, entre ideología y acción. No es casual tampoco el auge de figuras neo-chamánicas y de gurús como importantes líderes de opinión, que mezclan política con religión, lo personal con lo masivo, el arte con la producción de conocimiento.

---

# 3

## Indigenismo, *New Age* y música de fusión

---

EN EL SIGUIENTE CAPÍTULO HARÉ ALGUNOS COMENTARIOS acerca de la propuesta ética de un músico de fusión respecto del problema de la interculturalidad y la alteridad. Para ello tomaré como ejemplo el caso de Manongo Mujica. En este capítulo abordaré dos corrientes de pensamiento que han influido en cómo se construye la identidad dentro de la fusión. Los movimientos de Nueva Era o *New Age* (NA) y el indigenismo

Definir el significado o los principios del NA excedería los alcances de este trabajo. Sin embargo, podemos mencionar algunos aspectos, recogidos en la bibliografía sobre el tema, basándome sobre todo en *Tierra baldía* de Fuenzalida y los textos de Luigi Berzano. El NA surge entre 1950 y 1960 en Europa, reviviendo la tradición teosófica, también llamada astro-historia. En Estados Unidos empieza con los Rosacruces de California, en la misma línea de pensamiento (FUENZALIDA 1995, BERZANO 2001 p.16).

Las corrientes NA proponen volver a una

condición humana original en la que se estaba más cerca de la naturaleza, en un mayor equilibrio; equilibrio que la modernidad ha quebrado. Por lo general, según Berzano, los *new agers*, «pertenecen a las clases medias y superiores buscan algún nuevo valor espiritual» (BERZANO 2001 p.16).

Este fenómeno empieza a tomar fuerza finales de la primera mitad del siglo xx, y se enmarca dentro de los procesos sociales de la llamada posmodernidad. Ante la secularización del mundo moderno aparecen pues nuevas formas de espiritualidad. El NA presenta una alternativa moral frente al sistema cerrado del imperativo categórico racional de Kant y la visión negativa del mundo social de Rousseau (FUENZALIDA 1995). Se fundamenta en una visión holística y global del mundo y el hombre, en la que lo humano y la naturaleza son parte de un todo.

La música NA se inicia con gente como George Winston o William Ackerman quienes fundaron el primer grupo de este género, alrededor de 1968 (BERZANO 2001). Los primeros músicos se dedicaban a realizar composiciones que captaran las vibraciones de las objetos, cantos de animales y sonidos de la naturaleza. Sus cultores tienen en común la búsqueda de nuevos sonidos a través de sintetizadores, objetos, grabaciones de paisajes sonoros, o instrumentos antiguos. Tienen como fin promover estados mentales que lleven a la unión con el «todo».

De Chardin (1982) plantea que estas corrientes intentan trascender el problema de

Lucho González, uno de los más prestigiosos guitarristas peruanos. A los 22 años comenzó su carrera profesional tocando junto a Chabuca Granda.



la unidad en la diferencia a través de la despersonalización del mundo. Se entiende la trascendencia como el hacerse parte de un todo despersonalizado, que supera el ego.

Esto responde, según este autor, a dos razones. La primera es el énfasis que el pensamiento moderno pone al análisis racional, que es un proceso que tiene como base la abstracción de la persona.

La segunda es el descubrimiento del mundo sideral, muy presente en el imaginario de músicos de NA. La inmensidad del cosmos plantea el mundo como una totalidad y la energía como inicio y fin de todo lo existente.

En esta línea, el cosmos y la energía cumplen las funciones de un dios que permite solucionar el problema de la diferencia, trascendiéndola, a través del acceso a la totalidad que supera toda distinción. Esto tiene como correlato una ética que busca superar diferencias culturales, sociales desapareciendo el ego para subsumirlo en la totalidad del universo.

De Chardin plantea la siguiente pregunta: ¿Si desaparecemos el propio ego, pero también el de los demás, no estamos instrumentalizando al ser humano al «otro», anulándolo, para trascender la diferencia? Creo que lo sostenido por este autor es un modelo interesante para comprender el discurso que Mujica tiene acerca de su música.

Otro movimiento que ha influido de manera importante en la representación de la identidad en la fusión es el indigenismo. Este movimiento cultural surge en el Cusco en los años 20.

**De Chardin plantea la siguiente pregunta: ¿Si desaparecemos el propio ego, pero también el de los demás, no estamos instrumentalizando al ser humano al «otro», anulándolo, para trascender la diferencia?**

El lugar de pioneros en la música rock peruana está definitivamente reservada para El Polen. Con un estilo distintivo e innovador, el cual abarca la fusión de la música folklórica con el rock, el sentimiento andino y la revolución hippie de los '70. Inicialmente el grupo estaba conformado por los hermanos Pereyra (Juan Luis y Raúl), Fernando Silva y Ernesto Pinto.



Autores como Deborah Poole (1997) nos muestran cómo la definición de arte y de artista del indigenismo cusqueño se convirtió en un espacio de resistencia cultural frente a Lima. Mientras que la capital se ceñía más a la escuela europea, los cusqueños indigenistas buscaban legitimidad dando un carácter local a su arte. De otro lado, mientras que el bohemio europeo responde a un desarraigo, al culto a la individualidad insertada en un mercado artístico, el «waylachu», figura propia del indigenismo, es un bohemio vanguardista definido por su cercanía a la tierra, por ser aventurero y vagabundo.

Al interior del grupo indigenista cusqueño había una discusión acerca del indio. Este debate se puede resumir en dos posturas, la de los seguidores de Valcárcel, que proponían una apología precolombina, y los seguidores de Uriel García, los neo indianistas, que proponían la creación de un nuevo indio, rescatando el poder telúrico regional que habitaba en la geografía andina. Así la vanguardia se



Susana Baca es una cantante, compositora y estudiosa de los ritmos de ascendencia «afro» en el Perú. Es responsable de la recuperación de armonías y ritmos casi olvidados de la música afroperuana.



erige como movimiento metahistórico, transitorio, del rescate de lo indio. Es una etapa provisional para dar lugar a una nueva indianidad.

Pero esto implicaba una contradicción. En ambas posturas, la tarea estaba a cargo de los artistas y no de los propios indígenas (POOLE 1997). Al centrar la cualidad telúrica en cuestiones geográficas, se prescindía y se excluía la intervención del indio en los grupos de vanguardia. Además, si bien los indigenistas proponían rescatar el arte nativo, lo hacían desde una propuesta moderna, sin duda influida por Europa. De otro lado, los europeos y limeños también estaban experimentando con formas de arte indígena, influidos por las corrientes románticas. ¿Cómo sortear esta contradicción? ¿Cómo diferenciarse y legitimarse frente a los tan criticados limeños y a la escuela europea?

Los indigenistas cusqueños optan por resaltar la relación directa, la interacción social y coespacialidad con el mundo indígena. Pe-

ro esto presenta una dificultad adicional para los indigenistas.

Si bien ellos pretenden mostrarse como cercanos al mundo andino, también quieren mostrarse como artistas de vanguardia. Al vivir en un espacio exótico, lejano a la urbe cosmopolita donde se desarrollaba el arte moderno, era difícil mostrarse como vanguardistas. Esto se resuelve cambiando las bondades de la ciudad por el poder telúrico de la geografía andina. Si los limeños tenían a Europa más cerca, ellos tenían el poder de estar en un contacto directo con las fuerzas telúricas, que les permitían rescatar la identidad indígena. Pero, ¿y dónde queda la participación indígena? Al igual que en el caso del *New Age*, se instrumentaliza al «otro» por alcanzar una trascendencia, en este caso, la idea de una vanguardia indigenista.

Este pretendido rescate de lo andino esconde un problema de identidad irresuelto tanto en el Perú como en todo país que ha sido colonizado. El problema de la «doble conciencia» (MIGNOLO 1993), una identidad escindida por tradición y modernidad, lo nativo y lo occidental.

Esta doble conciencia puede ser rastreada hasta las vanguardias que promovieron la descolonización y el establecimiento de nuevos estados-nación en el siglo XIX. Las elites independentistas estaban constituidas por grupos definidos como criollos, quienes deseaban independizarse de los imperios que los sometían, pero no sentían a las poblaciones a la base de la pirámide social como par-

**Este pretendido rescate de lo andino esconde un problema de identidad irresuelto tanto en el Perú como en todo país que ha sido colonizado.**



Uchpa, grupo peruano de rock y blues en quechua. Se formó en Ayacucho en 1994, primero tocando *covers* de Nirvana en quechua, y posteriormente blues de los '60 y '70. El grupo inicial estaba casi conformado en su totalidad por músicos ayacuchanos, exceptuando a Freddy Ortiz, de Andahuaylas. Actualmente el grupo continúa en Lima con el mismo nombre, pero con otros integrantes.

te de ese grupo de vanguardia. Las clases populares, indios y negros, sin acceso a educación y otras instancias legitimadoras, participaron en el proceso de independencia, en los ejércitos, pero no tuvieron mucha participación en la construcción del nuevo proyecto poscolonial.

Las vanguardias que promovieron la independencia imaginaban el escenario geopolítico desde una perspectiva conflictiva, una doble conciencia que implicaba una necesaria distinción tanto de los imperios europeos como de las masas sin educación. Necesitaban ilustrar a la población, pero también distinguirse de la ilustración europea, para generar un proyecto político latinoamericano, propio.

El problema de esta doble conciencia se resuelve parcialmente creando el concepto de vanguardia, obtenido también de la ilustración. Emergen figuras mesiánicas que llevarían a los pueblos a formar nuevas naciones. Sin embargo, en la práctica el resultado es la continuidad del imaginario colonial, se construye la imagen del nativo incapaz de generar un proyecto nacional interesante, y la necesidad de una vanguardia, o del iluminado, que guíe a los pueblos a un futuro mejor. Esta problemática está presente hasta el día de hoy en nuestra sociedad.

---

# 4

## El caso de Manongo Mujica



Manongo Mujica ha cultivado el género de la fusión, moviéndose entre el jazz, el rock, la música electrónica y la música tradicional andina y costeña.

LA MÚSICA DE FUSIÓN RECOGE la problemática de la unidad en la diferencia, de la dualidad generada a partir de la independencia de la corona española. Busca resolver el problema de la doble conciencia. He tomado el caso de Manongo Mujica, quien ha cultivado el género de la fusión, moviéndose entre el jazz, el rock, la música electrónica y la música tradicional andina y costeña, para analizar como se desarrolla este debate en su discurso. Quiero enfatizar que las posturas de Mujica no son compartidas por todos los músicos de fusión con los que me he entrevistado entre 2002 y 2005. Lo que comparten estos artistas es la preocupación por la unidad en la diferencia en el contexto de la sociedad peruana. Cada uno de ellos resolverá de manera particular estas cuestiones. Se pueden encontrar algunos alcances acerca de esto en las entrevistas adjuntadas al final del libro.

Empecemos por analizar como este músico entiende el fenómeno musical. Mujica define la música como un «estado interior de al-

ta sensibilidad, fuera de las convicciones de la vida ordinaria». Para llegar a ese estado es necesario «aislarse y encontrarse». La música es el medio a través del cual se alcanza este estado interior particular. La antítesis entre la vida ordinaria y este estado interior está a la base de su discurso y es una constante.

Mujica suele narrar un viaje que realizó por el Perú, adentrándose en lugares alejados, y mediante esta narración explica el proceso de aislamiento y de encuentro consigo mismo y con la naturaleza, a través del cual trata de encontrar el sonido que le permita acceder al estado de alta sensibilidad que busca.

El aislamiento, la ascesis, implica un distanciamiento del mundo social, que en su discurso va como una secuencia, del espacio civilizado al más inhóspito, de lo social a lo natural, de la capital hacia la selva, de occidente a oriente. El músico nos dice que busca:

«ser uno con la naturaleza a través de escuchar. Tocar, el hacer música es de alguna manera hacer eso, entonces para mí la música y la naturaleza siempre han estado juntas, yo creo que en el fondo lo que busco es una música que refleje ese espacio natural.»

Dentro de la ética del NA hay una búsqueda de un todo que supera las diferencias que genera la alteridad. El cosmos, el mundo físico como totalidad es lo trascendente. En el caso de Mujica la totalidad es identificada con la naturaleza, y la música es aquello que le permite acceder a ese espacio de trascenden-

**El aislamiento, la ascesis, implica un distanciamiento del mundo social, que en su discurso va como una secuencia, del espacio civilizado al más inhóspito, de los social a lo natural, de la capital hacia la selva, de occidente a oriente.**

cia. Nos dice que «el corazón humano no tiene divisiones, el corazón humano escucha todo». Así la música se convierte en el medio para acceder al mundo de la naturaleza, el mundo indiviso donde las diferencias culturales, son abolidas.

El músico narra este viaje como si fuera un mito de origen, en el que accede a una serie de capacidades. En él, nos cuenta, visitó «el desierto, las comunidades andinas más vinculadas con la naturaleza y la selva, desde el punto de vista de la sonoridad de la naturaleza». Esta frase me parece interesante porque refleja la construcción de identidades ligadas a una geografía dentro del imaginario de Mujica.

El caso de la costa, va hacia el desierto. En el caso de la selva se interna en la jungla. En ambas regiones hay un afán por ingresar en espacios naturales en los que no haya presencia humana, siempre guiado por «la sonoridad de la naturaleza». El caso de la sierra, sin embargo, es particular. Allí sí se menciona la presencia de comunidades, pero siempre enfatizando solo aquellas comunidades más vinculadas a la naturaleza.

¿A qué se debe esto? El caso de las comunidades andinas es particular porque han sido construidas en el imaginario popular como parte de una naturaleza telúrica. Hemos visto como en el indigenismo, centrar esa cualidad telúrica en cuestiones geográficas resolvía el problema de la no intervención del indio en los grupos de vanguardia. El arte y la definición de artista se centraba en el

Mujica cuenta que visitó «el desierto, las comunidades andinas más vinculadas con la naturaleza y la selva, desde el punto de vista de la sonoridad de la naturaleza». Esta frase refleja la construcción de identidades ligadas a una geografía dentro del imaginario del músico peruano.



contacto de los intelectuales con esa naturaleza o geografía telúrica, excluyendo al indio del proyecto indigenista.

Creo que podemos rastrear influencias del indigenismo dentro de la construcción del mundo andino en el imaginario de los músicos de fusión y en el discurso de Mujica. En ese sentido la cultura andina ha sido apropiada desde el *New Age* como una cultura que manejó un misticismo vinculado a una geografía trascendental, acorde con la ética cósmica del *New Age*.

Otro factor para explicar este énfasis en la relación entre cultura andina y naturaleza es que Mujica no ha tenido mayores encuentros con música de la selva. Y, si bien es cierto que ha estado muy vinculado a la música negra que es propia de la costa, las poblaciones negras no están vinculada de una manera clara a una geografía dentro del imaginario popular peruano.

Es interesante cómo a través de esta atribución de cualidades telúrico-geográficas a los pueblos del ande, Mujica consolida su visión de la naturaleza como posibilidad de acceso al mundo de la trascendencia de las diferencias. No solo propone abolir las diferencias culturales. Da un paso más. En la naturaleza se disuelve toda distinción, incluso desaparece el sujeto. La posibilidad de acceder al plano de lo indiviso, a la totalidad de la naturaleza, hace que en su discurso de lo mismo hablar de «el desierto, las comunidades andinas más vinculadas con la naturaleza y la selva». Equipara a los paisajes del desierto con



**En este sentido la alteridad, el «otro», es un medio, un primer paso, dentro de una ascesis que permita acceder al todo. El desierto, los sonidos de la selva y las comunidades del ande más vinculadas a la naturaleza, pueden ser medios para trascender.**

las comunidades campesinas e incluso con él mismo. Lo importante no es la gente sino la ascesis, la capacidad de acceder al estado de alta sensibilidad que permite eliminar las distinciones de la alteridad.

En este sentido Mujica toma la opción que De Chardin describe como «la despersonalización del universo», para resolver el problema filosófico de la multiplicidad. A través de este discurso se dicotomiza todo entre el ser y el no ser. Como en la ontología de Parménides, lo único que es realmente es la totalidad. La diversidad se confina al no ser. Una vez que se accede a la totalidad, toda forma de diferencia, incluida la subjetividad, pasa al mundo de lo aparente, ya que, en palabras del propio Parménides, «no hay ni habrá nunca cosa fuera del ser ni es divisible porque todo es igual». (MONDOLFO 1942)

En este sentido la alteridad, el «otro», es un medio, un primer paso, dentro de una ascesis que permita acceder al todo. El desierto, los sonidos de la selva y las comunidades del ande más vinculadas a la naturaleza, pueden ser medios para trascender.

Pero esto trae un problema que Poolé sugiere en su crítica del indigenismo. Al ser el sujeto, en este caso las comunidades tradicionales, solo un medio para llegar a la trascendencia, relegado ontológicamente al mundo aparente de las diferencias, se cae en el peligro de la instrumentalización del «otro». En otras palabras, en la búsqueda de acabar con las diferencias se puede eliminar al otro como sujeto. ¿Cómo resuelve Mujica esta contradicción?

Para responder esto es necesario precisar que el propio Mujica divide su trayectoria artística en dos fases. La primera vendría a ser este relato de un viaje al interior del país que se asemeja a un mito de origen, a una iniciación, en la que Mujica se somete al aislamiento del mundo social para iniciar su búsqueda del contacto con la naturaleza y la totalidad. Esta etapa es narrada como un aprendizaje, obtenido al salir del mundo social y al acercarse a un paisaje construido como medio para acceder al plano trascendente.

Como vimos, este paisaje incluye al mundo andino, pero solo como vínculo con la naturaleza. La segunda etapa en la vida artística de Mujica está marcada por el regreso al mundo social, y el encuentro con sujetos con los que comparte esta búsqueda a través del arte, etapa en la que destaca su cercanía con el fallecido percusionista afro-peruano Julio *Chocolate* Algendones y el poeta puneño Omar Aramayo.

Esta división en etapas tiene un correlato en su estilo musical. La obra de la primera etapa está marcada por el trabajo con texturas sonoras, el uso de elementos grabados, que nos remiten a sonidos de la naturaleza.

En la segunda etapa, Mujica entra de lleno en la fusión. La elección y trabajo con diferentes tradiciones musicales está marcada por su encuentro con otros músicos, como *Chocolate* Algendones y Omar Aramayo. De esta manera Mujica aparentemente salva el problema de la instrumentalización del ser

humano, y propone el encuentro y la amistad como fuentes para trascender. En este sentido nos dice lo siguiente:

«Este Manongo que te está hablando a ti ahora no es el que hace música, tú puedes hablar con Chocolate, tomarte unos tragos con él, yo lo hago siempre y ese Chocolate no es el que toca, el que toca es otro, eso hay que saberlo». [...] «en la música justamente lo primero que se cae son esas diferencias culturales exteriores, en el fondo son máscaras exteriores. El hecho de los músicos vengan de diferentes contextos sociales no quiere en absoluto decir nada, lo que se comparte es finalmente una profunda hermandad a nivel del corazón».

Sin embargo, a pesar de que en la segunda de su trayectoria hay un retorno al mundo social, al contacto con otros sujetos, permanece la «totalidad despersonalizada» como espacio para la trascendencia, a través de la música. Mujica nos dice que:

«la naturaleza humana es muy curiosa, digamos la personalidad que se expresa para sobrevivir en la vida no necesariamente es la naturaleza que busca y que está afinada a escuchar y a buscar sonidos... puede haber una integración... ojalá... pero por lo general son dos naturalezas opuestas, casi irreconciliables».

Esta última frase revela un punto clave. Afirma, con cierta nostalgia y lamento, que el mundo ordinario, el plano inmanente, es

irreconciliable con el trascendente. Para explicarme esto me contó una anécdota en la que Miles Davis, músico de jazz, decía que «Charlie Parker era un patán fuera del escenario, pero que sobre el, era un Dios». «Ojalá», nos dice Mujica, el ser humano, el sujeto, fuera el mismo que aquel que permite acceder al estado ideal, al estado de trascendencia. Pero no es así.

¿Cuál es ese sujeto, entonces, que permite entrar en el plano de lo trascendente? Nos dice que el *Chocolate Algodones* con el que toca no es el mismo con el que se toma unas copas. Si en la primera etapa de su producción musical el medio para acceder al plano trascendente era una geografía determinada, ahora lo son personas con determinados atributos. El acercamiento a determinados sujetos está condicionado por la ascesis.

En primer lugar, son músicos. En segundo lugar, músicos pertenecientes a una tradición distinta a la de Mujica: la afro-peruana, en el caso de Julio *Chocolate Algodones*, y la andi-

Trío conformado por José Luis Madueño (piano y voz), Walter Jocho Velásquez (guitarra) y Julio *Chocolate Algodones* (cajón y voz).



na, en el caso de Omar Aramayo. Si en la primera etapa se requería salir del mundo ordinario a través de una geografía, ahora esta salida es a través de una tradición musical exótica, no-occidental. Y para Mujica es importante que estos sujetos, sus maestros y compañeros, pertenezcan a un mundo cultural exterior, porque ese mundo cultural exterior permite la retirada, el aislamiento de la vida urbana hacia «comunidades más vinculadas con la naturaleza» como él las llama, ya que, de acuerdo a Mujica, «el primer impedimento (para entrar al espacio trascendente) eran justamente mis ruidos de ciudad, las cargas negativas que uno tiene, que uno lleva, y la falta de tranquilidad emocional».

Podemos, pues, encontrar varias formas de exterioridad que permiten el acceso al plano trascendente a través de la música: 1. La exterioridad geográfica (antítesis ciudad vs. naturaleza). 2. La exterioridad cultural (antítesis tradición vs. modernidad). 3. La exterioridad subjetiva (antítesis sujeto inmanente vs. sujeto trascendente).

Vemos que la constante es la necesidad de entrar en contacto con lo opuesto, con el otro, que puede ser un paisaje lejano, o una persona que pertenece a otra tradición cultural, como un primer paso, para luego trascender toda diferencia. Y esta trascendencia se logra a través de una disciplina que también es una constante: la música.

Mujica polariza al individuo. El sujeto es por un lado habitante de un mundo que debe ser abandonado: el inmanente, el de la vi-

da diaria. Sin embargo ese mundo es posibilidad de acceso al plano trascendente a través de la música. Y es interesante que cuando Mujica describe este proceso se pone como tercera persona frente a sí mismo, connotando que esta afirmación está hecha desde un plano trascendental a su propia subjetividad: «Este Manongo que te está hablando a ti ahora no es el que hace música...».

En este sentido se podría decir, en la línea de Emmanuel Levinas (1987) y de De Char-din, que en este tipo de éticas el sujeto es instrumentalizado y abandonado en pos de la trascendencia, es decir, una ética de la despersonalización, en la que el mundo de la praxis, el plano inmanente es abandonado y descuidado. No es casual que Mujica relacione la música al «silencio», a un «estado interior», ambos referidos a la incomunicación, a la soledad. Un estado de contemplación sonora. Sus compañeros escogidos comparten la búsqueda de ese estado, tienen el dominio del ejercicio necesario para la trascendencia. Sobre esto comenta que «nadie sabe escuchar, se aprende a escuchar, porque escuchar implica dejar de lado tus ideas, dejar de lado tus opiniones, dejar de lado todo lo que tú crees que sabes», y en ese delicado ejercicio el otro es una ayuda, solo un medio: el encuentro con el otro gira alrededor de esa actividad: «De pronto la búsqueda de Aramayo y la búsqueda de Algendones y la búsqueda mía en algún punto necesitaron... todos necesitábamos de todos para comprender qué es lo que verdaderamente estábamos haciendo, por

**Vemos que la constante es la necesidad de entrar en contacto con lo opuesto, con el otro, que puede ser un paisaje lejano, o una persona que pertenece a otra tradición cultural, como un primer paso, para luego trascender toda diferencia.**

qué lo hacíamos, qué queríamos».

Esta construcción del sujeto como una mediación puede en muchos casos reproducir formas de dominación, a través de la clasificación de determinados grupos marcándolos con ciertas características y dejando de lado otras, como aspectos secundarios e irrelevantes. Esta forma de dominación simbólica está dentro de lo que Lloréns (2001) llama «situar al indígena», situarlo en lo inamovible de la tradición, o asociándolo a una determinada geografía como menciona Poole, excluyendo a todo aquel que no se ajuste a esas características. Así habrá gente a la que le parece de buen gusto hablar de poblaciones del ande vinculadas a un paisaje idílico, pero no de la música que consumen, como por ejemplo un harawi o una chicha.

Sin embargo, Mujica considera que no hay una instrumentalización del sujeto sino más bien la comprensión de la multiplicidad, la alteridad y la diferencia en el mundo como parte del reino de lo mutable, y lo permanente, lo indiviso, dentro del mundo de lo trascendente. Así, por ejemplo describe el disco realizado con Omar Aramayo, titulado *Nocturno* como «un trabajo colectivo individual» sin que esto sea una contradicción. El plano inmanente y el trascendente conviven.

Esto implica una ética de acercamiento a la diferencia que entiende al otro como primer paso a la trascendencia. Es en un sentido una instrumentalización, pero cuyo fin es la inclusión radical del otro en el yo, al punto de que las diferencias son abolidas.

Manongo resalta el hecho de que la fusión no debe ser forzada. Deplora los encuentros musicales guiados por razones económicas. «Lo importante es que las fusiones se hagan, nazcan de una verdadera necesidad musical de generar encuentros interesantes por la búsqueda propia de cada músico». No hay entonces una instrumentalización gratuita del otro. Cada sujeto debe ir en busca de la trascendencia, pero siempre de forma personal, a través de un medio elevado como es la música, el ejercicio ascético.

El fin de esta ética no es tanto acercarse al otro sino producir una música que lleve a la trascendencia. Al preguntarle finalmente por qué hacia fusión, me respondió: «Lo haces porque tienes una necesidad de expandir el lenguaje o el horizonte de tu quehacer». Y la ventaja de la música es esa categoría de vehículo a lo trascendente. Mujica sostiene que es por eso que su música llega a todo tipo de público.

Hasta aquí hemos tratado de dar algunos alcances sobre la ética en la obra musical de Manongo Mujica. ¿Cómo encontrar la unidad en la diversidad? ¿Cómo conciliar el ámbito de la estética con el ámbito de la praxis social? Estas son algunas de las preguntas que este músico trata de responder a través de su arte.

Creo que cualquier hacer o disciplina que se ocupe del problema de la alteridad, caerá en el problema de la representación del otro y sus contradicciones, ya que el otro siempre supera cualquier categorización. El problema



de la resolución de los conflictos, de la unidad en la diferencia cae siempre en estos dilemas.

Los estudios poscoloniales también se han ocupado de este tema. El término poscolonialidad alude a la problemática de los países que tuvieron un proceso de conquista, el problema de «la doble conciencia» que comentamos en la introducción, el dilema entre tradición y modernidad, que surge con los conflictos generados por las rupturas ocasionadas por la violencia de la colonial. La poscolonialidad es una condición más que un hecho histórico, condición que marca al Tercer Mundo. Vivimos aún hoy la condición poscolonial definida como la lucha por crear una identidad propia frente al problema del mestizaje y la convivencia de muchos referentes culturales, y esto se refleja en toda producción cultural.

En este sentido Leela Gandhi nos dice que «es doloroso cuando se recuerda armando un pasado desmembrado para darle sentido al trauma del presente». (GHANDI 1996) La construcción de la identidad actual está relacionada directamente a como recordamos nuestra historia.

Ghandi plantea la necesidad de una autonomía creativa en la construcción de las naciones poscoloniales y denuncia la continuidad de formas de dominación en aquellos esfuerzos nacionalistas que niegan la influencia de occidente o añoran la vuelta a un pasado auténtico. Es necesario enfrentar nuestras diferencias, sin idealizaciones, sin negacio-

**Vivimos aún hoy la condición poscolonial definida como la lucha por crear una identidad propia frente al problema del mestizaje y la convivencia de muchos referentes culturales, y esto se refleja en toda producción cultural.**

**Los productores de fusión también tienen como proyecto la creación de una nueva identidad que incluya a los grupos excluidos en términos de una alteridad cultural...**

nes, para llegar a una identidad fuerte y auténtica.

Los productores de fusión también tienen como proyecto la creación de una nueva identidad que incluya a los grupos excluidos en términos de una alteridad cultural, hay una intención explícita en el artista por buscar un acercamiento al «otro», en el plano de la intersubjetividad, a través del arte, de la creación. Hay una especie de intento de antropología aplicada para resolver esta condición poscolonial y trascenderla. El problema está en que al tratar de trascender la diferencia, se depende de la construcción de una diferencia en términos restrictivos, que muchas veces reproducen, como nos comenta Gandhi, formas de dominación simbólica. De esta manera se vincula las poblaciones tradicionales a una geografía, o se sataniza la globalización. Creo que este es un problema compartido por antropólogos, músicos de fusión y todos aquellos que se ocupan de la problemática de la identidad en países poscoloniales. Sin embargo estos intentos abren la posibilidad de ser crítico con los prejuicios. Los prejuicios sometidos a crítica son siempre punto de partida para algo nuevo. El problema de alteridad y de la identidad cultural es siempre una tarea inacabada, que se va haciendo en el camino.

---

# 5

## Música de fusión y ciencias humanas

---

LA FORMA COMO LOS MÚSICOS DE FUSIÓN afrontan esta problemática puede enriquecer el debate acerca de la identidad en las ciencias humanas. En líneas anteriores he mencionado como la música de fusión está en una línea borrosa entre el arte y estas disciplinas. Hoy en día se habla mucho de la necesidad de establecer aproximaciones interdisciplinarias a diferentes cuestiones. Esto no es un simple capricho, es parte de toda una discusión, de una crisis en los estudios del fenómeno humano, de las ciencias humanas y de toda producción de conocimiento.

Esta crisis cuestiona, a grandes rasgos, la objetividad de las ciencias. Uno de los principios que se plantean con la fundación de las ciencias es la separación entre mundo (*res extensa*) y aquel que piensa el mundo (*res cogitans*). Esto permite independizar al investigador de cualquier condicionamiento. El científico será entonces un ser objetivo, que observa el mundo desde fuera. Sin embargo autores como Kant y Husserl critican esto. Sostie-

nen que no es posible hablar de un investigador independiente al mundo que lo rodea. Ese mundo influye en él y en su objetividad. Su cultura determina sus conclusiones científicas.

La ciencia, como una fuente de conocimiento con un valor de verdad universal o inmutable, ha sido discutida por diferentes sectores y es entendida hoy más bien como un discurso construido dentro de una comunidad, que requiere de una justificación ante una audiencia (MONTEAGUDO 1999 b).

Algunos dirían que esto nos llevaría al relativismo absoluto. Si cada quien tiene un punto de vista, ¿de qué sirve la reflexión? Husserl (1991), a pesar de esto, pretende rescatar la posibilidad de producir un conocimiento científico partiendo de una subjetividad enraizada en una historia.

Para ello introduce la idea de que la objetividad científica es en sí misma una construcción intersubjetiva. Pero a la par de esto, diferencia dos ámbitos: el reflexivo, donde estarían las ciencias, y toda actividad en la que el sujeto reflexiona sobre su propio hacer, y el pre-reflexivo, el espacio de la vida cotidiana en el que se dan las experiencias y las vivencias.

El *mundo de la vida*\* es el espacio en el que se conecta esta consciencia reflexiva con

\*Si bien este autor introduce el concepto de mundo de la vida, cabe mencionar que este ha sido debatido ampliamente por la filosofía del siglo XX por autores como Gadamer, Habermas o Schutz. (Ver NUGENT 1991, Y URSÚA 2004).

Trío Manante (Pepe Céspedes, piano; Leonardo Gigio Parodi, percusión; y Felipe Pumareda, bajo y guitarra) recogen dos elementos esenciales en su propuesta de fusión: el jazz y la música peruana.





César Peredo, eximio flautista peruano que practica la música popular y el jazz.

la historicidad y la corporeidad del sujeto, con el ámbito de lo prerreflexivo. El mundo de la vida es el *a priori*, el ámbito previo a nuestras experiencias conceptuales. Se entiende como el mundo histórico e intersubjetivo con el que uno está equipado para reflexionar, proporcionado por las diferentes experiencias de vida. Es trasfondo, prejuicio, pero también es posibilidad de construcción de nuevos sentidos. Es asimilado acríticamente en nuestra educación y socialización, pero es también sujeto de crítica, que a la vez lo retoolimenta (HUSSERL 1991, MONTEAGUDO 1999).

La verdad será entonces un movimiento constante de planteamientos y críticas, de discusión al interior de un grupo. Entender así la verdad, representa asumir que «siempre hay lugar para una creencia mejor, pues pueden surgir nuevas pruebas o nuevas hipótesis, o todo un nuevo vocabulario» (RORTY 1996 p. 41).

Si entendemos el método científico también como una construcción y ponemos la verdad por encima de ese método, nos enfrentaremos a situaciones que nos llevan al límite del método, exigiendo nuevas aproximaciones, y como nos dice Rorty, nuevos vocabularios. Nuevos vocabularios que permitan incluir la experiencia de vida, la subjetividad, problematizando así la necesidad de la objetividad científica en la producción de conocimiento en las ciencias humanas. En esto la música y el arte en general tienen un rol fundamental, como posibilidad de discutir de

maneras nuevas el tema de la identidad, como en el caso de los músicos de fusión. En el mismo sentido Gadamer nos dice que

«(...) La teoría de la ciencia, por amor de la racionalidad, se entrega a un completo irracionalismo y considera ilegítima la tematización de los puntos de vista de la práctica del conocimiento por la reflexión filosófica, más aún, a la filosofía que lo hace, llega incluso a echarle en cara que con sus afirmaciones se está inmunizando contra la experiencia. No parece darse cuenta de que ella misma está alentando una inmunización mucho más cargada de consecuencias contra la experiencia, por ejemplo, contra la del sano sentido común y en general contra la experiencia de la vida». (GADAMER 1977 p. 645)

Como antropólogo y músico, una de las grandes motivaciones que me llevaron a emprender una investigación acerca de la música de fusión fue el hecho de que estos artistas se ocupan de temas centrales para las ciencias sociales desde los fueros del arte. Me parecía el espacio ideal para combinar mis intereses musicales con mi formación en las ciencias humanas.

En el arte encontramos que la producción de una reflexión toma como ingrediente principal la subjetividad, el mundo de la vida. Esto está vedado para los científicos sociales dentro de la tradición moderna. El concepto de mundo de la vida muestra cómo es necesario ingresar al ámbito de las experiencias

**En el arte encontramos que la producción de una reflexión toma como ingrediente principal la subjetividad, el mundo de la vida.**

Es necesario retomar la importancia del trabajo de José María Arguedas en el desarrollo de la reflexión acerca de la identidad y la cultura en nuestro país y promover el encuentro entre ciencia humana y arte.



personales para comprender la producción dentro de disciplinas como la antropología.

En este sentido se habla de una posmodernidad, en la que, como menciona Anthony Elliot, se impone la radicalización de la imaginación. Exige al individuo creatividad para constituirse como tal frente a la caída de los referentes de la modernidad. El arte es el espacio de creatividad por excelencia. Y precisamente la música de fusión busca generar creativamente una identidad y una reflexión acerca de ella usando la tradición y lo contemporáneo.

Es por eso que en disciplinas híbridas, como la fusión, en las que el arte se ocupa de temas propios de la antropología o sociología, podemos encontrar claves para una nueva reflexión acerca del ser humano y la sociedad. Una reflexión que tome en cuenta la experiencia y el encuentro con el «otro» en el mundo de la vida.

Solo así podremos retornar a la noción griega de ciencia, de *episteme*: «saber de lo verdadero pero articulado con el ejercicio del bien y la búsqueda de la belleza» (MONTEAGUDO 2005).

La exploración de lenguajes artísticos y la introducción de la experiencia en el quehacer de las ciencias sociales tiene en el Perú un referente muy importante: el caso de José María Arguedas. Este autor encontró en la literatura un espacio para dialogar con diferentes formas de aproximación a la experiencia de la fragmentación y la complejidad de la identidad. Arguedas era antropólogo de forma-

**La relación entre seres humanos implica siempre un intercambio de experiencias y de puntos de vista.**

ción. Para entender la obra de Arguedas es necesario ver su labor literaria y antropológica como una totalidad. Así podemos comprender el diálogo constante entre ambas disciplinas, teniendo como hilo conductor su experiencia de vida y un compromiso radical con su obra. En Arguedas no hay una división definitiva entre investigador y ser humano, entre ciencia social y obra de arte. (PINILLA 2004). En este sentido es necesario retomar la importancia de su trabajo en el desarrollo de la reflexión acerca de la identidad y la cultura en nuestro país, y promover el encuentro entre ciencia humana y arte.

Una vez que se entiende la reflexión acerca de la sociedad y el ser humano como una tarea vinculada directamente al mundo de la vida, y se ve a aquel que reflexiona como parte de una comunidad, la producción de conocimiento pasa a ser una relación entre seres humanos. Esto sin duda implica un compromiso y un reto. «La historia etnográfica, la traducción de culturas y la crítica social ahora resultan estar entrelazadas como campos de estudio atiborrados de imperativos éticos» (ROSALDO 1991).

La relación entre seres humanos implica siempre un intercambio de experiencias y de puntos de vista. Genera inevitablemente un compromiso y aquel que reflexiona, sea artista, científico social o humanista tiene la responsabilidad de tomar posición y de explicitar la forma como se ocupa la sociedad que lo rodea y de su relación con los miembros de su comunidad.





La música de Novalima, surge de influencias de percusiones afroperuanas y latinas fusionadas con *beats* electrónicos de *dub*, *broken* y *house fusión* electrónica contemporánea de moda en las capitales musicales del mundo.

Como adelanté en la introducción, este trabajo es sobre todo una propuesta: pensar las ciencias humanas como un espacio en el que la escisión entre la experiencia y la producción de conocimiento, entre vida y ciencia debe ser abandonada. No ver más a las ciencias humanas o las artes como un método determinado, sino más bien como una búsqueda personal, que nos convoca a comprender al ser humano, con toda la creatividad y compromiso que ello implica, tomando de la tradición y la modernidad, del lenguaje de las ciencias y del lenguaje de las artes, de manera creativa, con el objetivo de encarar los problemas que el Perú de hoy plantea. Es pues una llamada a la coherencia de vida, al diálogo y a la tolerancia.

---

# Bibliografía

---

**ALLEN, Robert**

•*The development of Durkheim's social realism*. Cambridge University Press. Cambridge 1999.

**APPADURAI, Arjun**

•*Modernity at large: Cultural Dimensions of globalization*.

University of Minnesota Press. Minneapolis 1998.

**APPADURAI, Arjun y Carol**

**BRECKENRIDGE**

•«Public Modernity in India». En: Carol Breckenridge (ed.) *Consuming Modernity. Public Culture in a South Asian World*.

University of Minnesota Press. Minneapolis 1995.

**BENJAMIN, Walter**

•*Reflexions* Harcourt. Brace Jovanovich. Nueva York. 1978.

**BEHAR, Ruth**

•*Translated Woman: Crossing the Border with Esperanza's story*. Beacon Press. Boston 1993.

**BERZANO, Luigi**

•*New Age*. Acento Editorial. Madrid 2001.

**BOURDIEU, Pierre**

•*La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus, Madrid 1961.

**CANEPA, Gisela**

•«Introducción: Formas de cultura expresiva y la etnografía de 'lo local'». En: *Identidades representadas. Performance,*

*experiencia y memoria en los Andes*. Gisela Canepa (ed.) Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima 2001.

**CLIFFORD, James**

•«Sobre la alegoría etnográfica». En: *Retóricas de la antropología*. James Clifford. Jucar Universidad Madrid 1991.

**CAVELL, Stanley**

•*The claim of Reason*. Oxford University Press. New York 1999.

**CRAIN, Mary**

•«Negotiating identities in Quito's cultural

borderlands: Native women's performances for the Ecuadorean tourist Market». En: *Cross-cultural consumption*. David Howes (ed.) Routledge London 2000.

**De CHARDIN, Teilhard**

•*El fenómeno humano*. Taurus. Madrid 1982.

**DEGREGORI, Carlos**

•*No hay país más diverso. Compendio de antropología peruana*. Instituto de Estudios Peruanos. Lima 2000.

**DILTHEY, Wilhelm**

•*Mundo histórico*. FCE. México, 1963.

**DURKHEIM, Emile**

•*Las Formas elementales de la vida religiosa*. Schapire, Buenos Aires 1968.

**DOUGLAS, Mary**

•*Pureza y peligro. Una análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Siglo Veintiuno, Mexico 1973.

•*The World of Goods: Towards an anthropology of*

- consumption*. Routledge. Londres 1996.
- ELLIOT, Anthony**  
 • *Sujetos a nuestro propio y múltiple ser*. Amorrortu, Buenos Aires 1997.
- FLORES, Jorge**  
 • *Q'ero el último ayllu inka: homenaje a Oscar Nuñez del Prado Castro*. Centro de Estudios Andinos, Cusco. 1988.
- FOSTER, Hal**  
 • *El retorno de lo real*. Akal. Madrid 2001.
- FOUCAULT, Michel**  
 • *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo Veintiuno. México 1976.
- FRASER, Nancy**  
 • *Iustitia Interrupta. Reflexiones críticas desde la posición «postsocialista»*. Universidad de los Andes. Quito 1997.
- FUENZALIDA, Fernando**  
 • *Tierra Baldía. La crisis del consenso secular y el milenarismo en la sociedad posmoderna*. Australis. Lima 1995.
- GADAMER, Hans-Georg**  
 • *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Sigume. Salamanca 1977.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor**  
 • *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Grijalbo, México 1995.  
 • *Transformig Modernity: Popular culture in Mexico*. University of Texas Press. Austin. 1993.
- GANDHI, Leela**  
 • *Postcolonial Theory: a critical introduction*. Allen. St. Leonard 1998.
- GOFFMAN, Ervin**  
 • *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu. Buenos Aires 1981.
- HEBDIGE, Dick**  
 • *Subculture. The meaning of Style*. Routledge. Londres 2003.
- HOBSBAWM, Eric**  
 • *The invention of tradition*. England. Cambridge. 1983.
- HUSSERL, Edmund**  
 • *La crisis de las ciencias Europeas y la fenomenología trascendental. Una introducción a la filosofía fenomenológica*. Crítica. Barcelona 1991.
- KEYES, Charles**  
 • *Weber and Anthropology*». En: *Annual Review of Anthropology* N° 31. 2002.
- KUNDERA, Milan**  
 • *The unbearable lightness of being*. Harper Perennial Classics. Nueva York 1999.
- LEVINAS, Emmanuel**  
 • *De otro modo que ser o más allá de la esencia*. Sigume. Salamanca 1987.
- LIMÓN, José**  
 • *Dancing with the devil. Society and cultural poetics in Mexican American South Texas*. University of Wisconsin Press. Madison 1994.
- LUKES, Steven**  
 • *Emile Durkheim. His life and work. A historical and critical study*. Penguin books. London 1975.
- LORÉNS, José**  
 • *«El sitio de los indígenas en el siglo XXI: tensiones transculturales de la globalización»*. En: *Cultura y globalización*. Carlos Iván Degregori y Gonzalo Portocarrero (ed.). Fondo editorial PUCP 2001.
- MALKKI, Liisa**  
 • *«News and culture:*

- Transitory phenomena and the fieldwork tradition». En: *Anthropological locations*. Gupta, Akhil, James Ferguson (ed.). University of California Press, California 1997.
- MARCUS, George**  
• *Ethnography through thick and thin*. Princeton University. New Jersey 1998.
- McKENZIE, Jon**  
• *Perform or else. From discipline to performance*. Routledge, New York 2001.
- MIGNOLO, Walter**  
• «La colonialidad a lo largo y ancho». En: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Edgardo Lander. (comp.). CLAXO, UNESCO. 1993.
- MONDOLFO, Rodolfo**  
• *El pensamiento antiguo*. Losada. Buenos Aires 1942.
- MONTEAGUDO, Cecilia**  
• «La subjetividad en las ciencias humanas». En: *Cuadernos de Investigación* N° 137. Instituto Riva-Agüero. Lima 1994.
- «Mundo de la Vida y subjetividad». En *Las clases Medias: Entre la pretensión y la incertidumbre*. Gonzalo Portocarrero (ed.). SUR. Lima 1999 a.
- «Apuntes sobre lo 'pre-reflexivo' y la distinción entre opinión (*doxa*) y ciencia (*episteme*)». En: *Boletín del Instituto Riva Agüero* N° 26. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima 1999 b.
- «La tarea moral y filosófica de las ciencias del espíritu en el diálogo de la fenomenología y la hermenéutica». Conferencia presentada en el congreso *Fenomenología: temas y direcciones* realizado en Santiago de Chile. Sin publicar. 2004.
- «Aproximaciones a la crítica fenomenológica y hermenéutica de las ciencias». Seminario de epistemología *Posturas críticas al conocimiento científico*. Sin publicar. 2005.
- NUGENT, Guillermo**  
• «Las perspectivas del mundo de la vida en las ciencias sociales». En: *Debates en Sociología* N° 16. Setiembre 1991.
- OLAZO, Jorge**  
• *Mixtura. Jazz con sabor peruano*. Cocodrilo Verde. Lima 2003.
- PINILLA, Carmen María**  
• *Arguedas y el Perú de hoy*. SUR. Lima 2004.
- POOLE, Deborah**  
• *Vision, Race and Modernity. A visual economy of the Andean image world*. Princeton University Press. Princeton 1997.
- POOLE, Deborah y Gerardo RÉNIQUE**  
• «The new Chroniclers of Peru: U.S. Scholars and their Shining Path of Peasant Rebellion». En: *Bulletin of Latinamerican Research* N° 10. Nueva York 1991.
- PUTNAM, Hillary**  
• *El pragmatismo: un debate abierto*. Gedisa. Barcelona 1999.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA**  
• *Diccionario de la lengua española*. Espasa. Madrid 2002.
- ROSALDO, Renato**  
• *Cultura y verdad: nueva propuesta de análisis social*. Grijalbo. México 1991.

### **ROMERO, Raúl**

- «La música tradicional y popular». En: *La música en el Perú*. Patronato Popular y Porvenir pro Música Clásica. Lima 1985.
- *Música, danzas y mascararas en el Perú*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima 1993.

### **ROZAS, Efraín**

- «Los indios en su sitio: Música étnica en las clases altas de Lima». En: *Anthropia. Revista de antropología y otras cosas* N° 2, Año 2. Lima 2003.
- *Disfrazarse de uno mismo: nuevos escenarios para antropólogos y nativos*. Instituto Hemisférico de Performance y Política. <hemi.nyu.edu> 2004.

### **RORTY, Richard**

- *Objetividad, relativismo y verdad*. Paidós. Barcelona 1996.

### **SAID, Edward**

- *Orientalismo*. Libertarias. Madrid 1990.

### **SCHMIEGDEN, Peter**

- «Art and Idolatry: Aesthetics and alterity in Levinas». En: *Contretemps*. Julio 2003.

### **STARN, Orin**

- «Missing the revolution: Anthropologists and War in Peru». En: *Cultural Anthropology* N° 6. 1991.

### **TAUSSIG, Michael**

- *Mimesis and alterity. A particular history of the senses*. Routledge. Londres 1993.

### **TURNER, Víctor**

- *The ritual process*. Lowe and Brydon, Londres 1969.
- *Anthropology of performance*. PAJ, Nueva York 1986.
- *Anthropology of experience*. University of Illinois, Urbana-Champaign 1986.

### **URSÚA, Nicanor**

- *Filosofía crítica de las ciencias humanas y sociales*. Coyoacán, México DF 2004.

### **VICH, Víctor**

- *El discurso de la calle: Los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*. Red de Desarrollo para las Ciencias Sociales. Lima 2001.

### **WACQUANT, Loïc**

- «Durkheim and Bourdieu: the common plinth and its tracks». En: *Reading Bourdieu*

*on society and culture*. Bridget Fowler (ed.) Blackwell. Oxford 2000.

### **WITTGENSTEIN, Ludwig**

- *Investigaciones filosóficas*. Universidad Nacional Autónoma de México. México DF 1988.

---

# Entrevistas

---



Manongo Mujica, Julio Pérez y Manuel Miranda: tres ejemplos de la diversidad de aproximaciones a la música de fusión en el Perú.

Presentamos algunas entrevistas realizadas entre los años 2004 y 2006, que fueron parte de la investigación realizada para este documental. La entrevista a Manongo Mujica sirvió como base para el capítulo 2: «Buscando al otro: identidad y representación en la música de fusión». Sin embargo es solamente un estudio de caso. Nos ha parecido conveniente anexar no solo la entrevista a Mujica, sino también aquellas realizadas a Julio Pérez y a Manuel Miranda, como ejemplo de la diversidad de aproximaciones a la música de fusión. La particularidad de sus experiencias es fruto de la diversidad de su desarrollo como músicos. Mujica tuvo una formación experimental en diferentes lugares de Europa, Miranda es un músico graduado del conservatorio nacional y Pérez ha tenido una educación autodidacta y guiada por diversos maestros. Por otro lado, Mujica proviene de un sector acomodado, Miranda creció en la clase media mirafloresina, y Julio Pérez estuvo siempre en un espacio que le permitió tener contacto con personas provenientes de las elites como de los sectores más marginales. Todos estos factores hacen que cada uno de ellos tenga una reflexión propia acerca de su quehacer artístico. Lo que los vincula es la preocupación por temas como la identidad y la diversidad, los cuales son de alguna manera resueltos en su obra. Estas entrevistas dan algunos alcances acerca de estos temas.

---

# Manongo Mujica

---

**M**ANONGO MUJICA NACIÓ EN LIMA EN 1950. Es baterista y percusionista; su formación la recibió en Londres y, principalmente, Viena. Ha formado diversas agrupaciones musicales como Solos, Perujazz y Tribal, con las que ha participado en distintos festivales internacionales (Montreal, Berlín, Umbria, New Music America, entre otros).

Su discografía incluye los siguientes títulos: *Nocturno* (1981), *Paisajes sonoros* (1983), *Mundos* (1988), *Perujazz* (1986), *Tribal* (1996), *Perujazz en vivo* (2002) y *El sonido de los dioses* (2003).

## —¿Cómo surge tu interés por la música?

—Creo que a partir de la suerte y desgracia de tener a Eduardo Emilio Valdelomar como director de mi colegio (risas).

## —¿En dónde estudiaste?

—En Chaclacayo. Todos los expulsados del San Pablo íbamos a parar al colegio de Chaclacayo.

## —¿Qué ocurrió con este director?

—Valdelomar era un melómano total, tanto de música clásica como de jazz. Lo que normalmente él hacía era retirarme a mitad de clase, sentarme en un sillón y taparme los ojos. Luego me decía: «escucha», y ponía música de todo tipo, hasta gregoriana. En ese



**«Yo creo que el arma del músico es el escuchar, y el escuchar es un proceso de refinamiento al cual uno tiene que ir humildemente accediendo poco a poco. Nadie sabe escuchar; se aprende, porque escuchar implica dejar de lado tus ideas, tus opiniones, todo lo que tú crees que sabes».**

momento yo era otro. Aún recuerdo que buscaba con ansiedad estar en ese sillón con los ojos cubiertos, escuchando eso que para mí era un misterio. Y es que esa experiencia me transformó anímicamente: era algo mágico, como un alimento que no compartía con ninguna persona. Así se generó una especie de relación secreta entre este director de colegio y yo. Y nos hicimos amigos en este arte de aprender a escuchar. Valdelomar fue el primer adulto que me transmitió la importancia de estar abierto al sonido.

**—¿Hubo alguna influencia de parte de tu familia?**

—Tenía un tío, Enrique Pinilla, que era compositor de música electrónica. Era un hombre especial, tenía un conocimiento muy





Miles Davis, trompetista y compositor estadounidense de jazz.

amplio del mundo. Fue el primero que me preguntó si me gustaba Miles Davis, y cuando yo afirmé, me dijo que quería que escuchara música balinesa, pues según él las escalas de Miles venían de Bali. Así, puso un disco de Bali y un tema de Miles, que eran de la misma escala. Ahí me hizo ver que todo está unido, que habían culturas remotas como la balinesa que no tenía ningún tipo de connotación con las escalas occidentales, y eso para mí fue un descubrimiento.

**—¿Y a partir de ahí empezaste con la percusión?**

—A partir de ahí empiezo con la batería, empiezo a escuchar a un grupo que tenía como baterista a Joe Morello, que tocaba en ritmos irregulares, hacia solos de batería en cinco, en siete y eso me empezó a fascinar. ¿Cómo alguien podía desarrollar un tema musical con una introducción, con un desarrollo, con un final, con un clímax, sosteniendo un ritmo irregular? Me pareció esto de un rigor, de una disciplina extraordinaria. Recuerdo que ponía un disco en 16 para escucharlo en cámara lenta y me hice un código para entender los redobles y las pasajes de tiempo, porque era casi milagroso que él pudiera contar una historia desde los tambores.

**—¿Con quiénes compartías tus experiencias?**

—Tenía un amigo con quien disfrutaba el jazz, era el único. Pero como dije anteriormente, tenía a mi tío Enrique, quien era el único adulto, aparte del director del colegio, que me hablaba de ser uno con la naturaleza a través de escuchar, y que el tocar, el hacer

música, era una de las maneras de hacer eso.

**—¿Y esto cómo llega a ti?**

—Bueno, a través del director del colegio. Él me decía, por ejemplo, «mira cómo el baterista dirige la banda, fijate en la energía de la batería, en cómo sostener el tiempo de la batería hace que la música sea otra», detalles de ese tipo. Esta persona me hizo ver que existía una estética en la música que había que estudiar, que es subjetiva y que tiene que ver con una tradición de acuerdo a cada país, de acuerdo de cada cultura.

**—¿A qué edad viajaste a Europa?**

—A los trece años. Mi padre estaba de embajador en Viena y yo estudiaba en el Colegio Americano, que era para hijos de diplomáticos. Viena era una ciudad muy musical, sigue siéndolo, sobre todo en la música clásica, pero también de jazz. Habían muchos festivales, llegaban músicos de todo el mundo y en mí se despertó esta intensidad emocional por el jazz.

**—¿Y tu formación musical por dónde iba?**

—Era una búsqueda de músicos que estuvieran en la misma frecuencia que yo, una exploración de música grabada que alimentara esa avidez por escuchar todo lo que podía ser escuchado, desde la música hindú, música africana, jazz de vanguardia, jazz tradicional, free jazz, hasta el rock que empezaba a haber: un tipo de rock que me parecía sumamente creativo y que tenía elemento jazzísticos.

**—Una fusión...**

—Exacto. Yo asistí a un tipo de fusión que se estaba generando en Europa, que era que



El legado musical de Jimi Hendrix ha sido trascendental para el desarrollo de la música rock, influyendo a muchos artistas en sus creaciones.

los jazzistas empezaban a querer tener la vitalidad de los rockeros y los rockeros querían tener el conocimiento de los jazzistas. Entonces apareció The Cream, Jimi Hendrix, The Soft Machine; este último, un grupo totalmente experimental en Inglaterra, que hacía música sin ninguna idea del resultado, era la experimentación por la experimentación...

**—¿Qué pasó en ese tiempo?**

—Mi formación musical era de una manera: encontrar músicos afines con lo que yo estaba haciendo, que tenía que ver con una búsqueda de libertad, de expresión, y al mismo tiempo escuchar la primera fusión de la historia de la música popular con el jazz y rock. Ahí viene la importancia de un disco como *Bitches brew*, de Miles Davis, que yo creo es el equivalente al *Sergeant Pepper's* de Los Beatles, porque es el primer disco de la historia del jazz que utiliza elementos electrónicos, ritmos tribales, elementos rockeros, shamánicos. Fue un disco que cambió por completo la estética del jazz en los años sesenta. Fue un disco que fue absolutamente revolucionario.

**—¿A qué te refieres con elementos «shamánicos»?**

—A los elementos hipnóticos, la búsqueda de armonías y melodías que no necesariamente se resuelven, sino más bien están hechas para generar un trance, un estado de concentración profundo.

**—¿Qué pasó luego de Viena?**

—Fui a estudiar artes liberales en Pamplona y de ahí me escapé de la universidad. No terminé la universidad porque me fui a

un concierto en Barcelona que me cambió totalmente la vida.

**—¿Qué ocurrió en ese concierto?**

—Allí vi a un percusionista, a un tocador de tablas, que hacía su trabajo en solitario como todo un conjunto, algo increíble. Entonces por primera vez en mi vida me di cuenta que la percusión sola se establecía plenamente como una orquesta y que era un mundo en sí misma que no necesitaba casi de nada.

**—¿Y después de eso?**

—Me fui a Londres en unas circunstancias muy raras. Estaba trabajando en Madrid, tocando percusión en un musical, y un día se me acerca un guitarrista peruano y me dice que había llegado de Londres y que allí los Rolling Stones querían hacer un grupo equivalente a Santana, formado solamente por latinoamericanos, y que estaban buscando un baterista. Entonces yo acepté y ya en Londres comprobé que efectivamente era la oficina de los Rolling Stones la que patrocinaba a este grupo, junto a otros doscientos más, porque los Stones eran como los mecenas del rock en Inglaterra. Las oficinas de los Rolling Stones eran como el edificio de PetroPerú aquí, una torre de veinte pisos, con gerentes de *marketing*, oficinas de prensa, entre otras áreas.

**—¿Y qué sobrevino con el grupo?**

—Con esta banda, que se llamaba Molesto, tuve mi primera experiencia de fusionar elementos del rock con música latina. Bueno, luego grabamos un demo en el estudio de Jagger. Por desgracia, después nos peleamos.

Los Rolling Stones, grupo de rock inglés que sirvió como punta de lanza a la invasión británica que se produjo en los primeros años de la década del '60.



De ahí yo empecé a entrar en una profunda depresión, porque se hizo un trabajo cercano a los dos años de preparación para que este grupo estuviera listo para salir en público, y faltando como tres semanas llega esta pelea de mierda y se fue al diablo todo.

**—¿En qué año fue eso?**

—En el 69. De ahí me dediqué a trabajar aisladamente con dúos, con tríos de saxofonista o trompetistas. En Londres estuve cerca de ocho años, hasta que muere mi padre y me tengo que venir a Lima a ocuparme de algunas cosas de él y las telarañas limeñas empiezan a absorberme. Yo pensaba que podría regresar a Londres, pero me fui quedando, quedando y quedando. Aún así he manteniendo a lo largo de los años una conexión con gente de Inglaterra, porque para mí Inglaterra significó un renacimiento musical.

**—¿Cómo encontraste el Perú a tu regreso?**

—Me dio terror, porque sentí que esto era una provincia marginada en el universo, que estábamos totalmente desconectados de lo que pasaba creativamente en el planeta y, salvo contadas excepciones, no pasaba nada. Entonces entré en un especie de pavor. Pero tenía 28 años y mi hijo Cristóbal ya había nacido en Londres, y Daniel estaba por nacer acá. Es decir, ya contaba con una familia y tenía que dedicarme a otras cosas para sobrevivir.

**—¿Alguna anécdota de ese tiempo?**

—Sí. Una tarde que yo estaba sentado en la Plaza San Martín, me acordé que a los ocho años los días viernes tenía clases de pintura con Dávila, un pintor trujillano, en el Institu-

to de Arte Contemporáneo que estaba en el centro de Lima. Y casualmente ese día era viernes. Entonces pensé que qué pasaba si voy y me encuentro con Dávila en el Café Viena, que es donde él siempre iba. Pero no podía ser, habían pasado veinte años, mucho, no podía ser, no. Pero el Perú es así, en el Perú las momias son importantes, acá hay una cosa de casta, acá hay algo que no se mueve. Así, con temor reverencial me acerco al Café Viena y ahí estaba Dávila, en la misma mesa, con la misma boina, con el mismo café, con el mismo periódico. Yo me había muerto, había vuelto a nacer, me había vuelto a morir, me había casado dos veces en Europa, tenía dos hijos. Creo que algo de esto tenía que ver con la esencialidad.

**—¿De qué manera?**

—Como un culto a los muertos, algo estático. Como que hay un aspecto de la realidad peruana que es inamovible.

**—¿Y luego de eso qué vino para ti?**

—Se me ocurrió un proyecto que viene de una experiencia sensorial, por un viaje al desierto de Paracas. Allí es donde descubrí una calidad de silencio que no había escuchado en ningún otra parte del mundo. De pronto se me abrió una nueva manera de escuchar que yo llamo «paisaje sonoro», que aparece cuando tú estas en silencio, cuando has acallado tu mundo asociativo y de pronto todo lo que suena fuera de ti empiezas a percibirlo como un orden. De pronto ya no hay orden ni caos, hay como una única realidad sonora que no es de adentro ni afuera.

**—¿Qué hiciste con el «paisaje sonoro»?**

—Pensé en que tenía que viajar por todo el Perú para grabarlo. Pero también pensé en cómo iba a hacerlo, en quién me iba a financiar todo eso. Felizmente me acordé que mi padre tenía de un amigo íntimo llamado Manuel Ulloa, que en ese momento era Presidente del Congreso. Entonces llamé a Manuel Ulloa y le dije que tenía un proyecto que solamente una persona muy inteligente como él podría comprender. A Manuel esto le causó gracia y me dijo «vente para el Congreso para que me cuentes». Cuando llegué y le comenté mi proyecto y los tres años que necesitaba para desarrollarlo, Manuel me preguntó cuánto necesitaba. Le dije que diez mil dólares. Así, me hizo un cheque y viaje tres años grabando todo el sonido del Perú. Luego hice un disco que se llamó *Paisaje sonoro*.

**—¿Qué ocurrió en ese periodo de tus viajes?**

—Ahí me di cuenta que la vitalidad del Perú estaba en sus fiestas, en sus rituales, en el campo, en grandes extensiones naturales de terreno. Entonces descubrí la selva, la sonoridad de la selva que para mí fue una orquesta infinita. Tenía horas de horas de cintas que habían grabado solamente sonidos de la selva, igual hacia con los ríos, con el mar, igual hacia con el desierto, con los vientos de Paracas. Me volví experto en vientos y en atmósferas, en todo lo que es la música atmosférica que para mí es importante. Ya luego vendría la segunda etapa, que es mi mundo con *Chocolate* Algendones. Hasta acá es mi mundo sin *Chocolate*, es mi propia investigación.

**–Sobre ello, ¿cuál fue la repercusión de *Chocolate* en tu trayectoria?**

–*Chocolate* me enseñó otro mundo, el de los ritmos afroperuanos. Ahí es donde me percaté que nuestro país tiene una cultura riquísima y que es un valor agregado que tenemos los peruanos sobre otros países que no tienen tradición rítmica, como Chile o Argentina. Nosotros tenemos una cultura rítmica extraordinaria que, en gran parte, es por el aporte de los negros. Entonces con *Chocolate* ya vino otra etapa de mi vida, que fue la de hacer un jazz peruano. Ahí descubrí otra dirección muy distinta a la de los paisajes, dije ahora quiero volcarme a conocer a fondo los ritmos peruanos y sacarlos de ese contexto, llevarlos a un contexto que suene diferente, no el tondero, el festejo o el landó en el contexto de lo criollo, sino sacarlo del criollismo y llevarlo a otro idioma, que es el idioma que a mí me interesa: el jazz. ¿Por qué? Porque es un lenguaje que te permite crear abiertamente.

**–En este último disco de Perujazz, también he escuchado dos discos tuyos, *Tribal* y el último en concierto...**

–Así es, el doble...

**–Claro, en ese disco se afirma tu interés, no tanto por el paisaje sonoro, sino por la cuestión cultural, la música como una producción cultural. ¿Tomas elementos de música amazónica, andina, negra?**

–Sí, claro.

**–¿De qué manera, por ejemplo, la andina?**

–Bueno, la música andina tiene una gran tradición. En Paracas esto deviene de la cultu-



ra Paracas en sí, a través de sus tejidos y sus instrumentos. Hay instrumentos de percusión y de viento en todas las culturas prehispánicas; en Moche hay trompetas de metal, de madera, de cobre, hay flautas de hueso. Asimismo, para darte una idea de esto, en Caral han descubierto treinta y dos flautas de pelicano. ¿Te imaginas? Son treinta y dos flautas que tienen cinco mil años antes de Cristo. O sea, ¿qué te dice eso? Que acá hay una reminiscencia a la llegada de los españoles. Ellos trajeron otros instrumentos, trajeron la guitarra, el arpa, el violín, y la maravilla del mundo andino es que tomaron estos instrumentos para hacer su propia música con propias afinaciones. Los guitarristas ayacuchanos, por ejemplo, tienen una afinación muy particular. Gente como García Zárate o Manuelcha Prado; tú escuchas esas guitarras y sientes que allí hay otra tradición y conocimiento, en otra escala de valores de lo que es la guitarra clásica o la guitarra española.

**—¿Y cómo se da tu acercamiento a esta música?**

—Así como *Chocolate* fue una influencia muy fuerte para mí en lo que es los ritmos costeños, tuve el privilegio de conocer a un poeta y músico puneño que es Omar Aramayo, quien me inició mucho con la zampona y la antara desde la tradición puneña. Así, hice un disco; se llamó *Nocturno*, y tiene ya más de treinta años y fue, creo yo, el primer intento en el Perú de hacer una fusión de sintetizador, zampona y percusión. Y esto nació en una experiencia de San Pedro. En ese trabajo



Manuelcha Prado, ayacuchano, es uno de los compositores vernaculares más importantes del Perú.

incluimos la zampoña, el sintetizador y la percusión que nunca antes se habían juntado en el Perú, y fue un trabajo colectivo individual, o sea cada uno compuso su propio *Nocturno*, que vino de la experiencia de San Pedro. Yo creo que las influencias externas son parte del proceso pero fundamentalmente si uno se dedica a tiempo completo a esta actividad, empiezas a, cada vez más, descubrir sonidos que hay dentro de ti, impresiones auditivas que están adentro de ti, sentimientos que has vivido y que estás viviendo y que de pronto los puedes poner en un formato musical.

**—Con toda la carga que tenías de venir de Inglaterra, ¿cómo te definirías, culturalmente, digamos?**

—Un *freak* privilegiado (risas).

**—Bueno, además que has tenido distintos encuentros culturales...**

—Bueno, en la música lo primero que se te caen son esas diferencias culturales, que en el fondo son máscaras exteriores. Total, los músicos somos seres del corazón, no de la mente; que seamos además los más inteligentes del planeta eso es otro asunto (risas). Y eso de abrirte a sentir al otro, la maravilla, me ha pasado por primera vez en Viena. Allí tenía un grupo donde el pianista era austriaco, el contrabajista era noruego, el trompetista era yugoslavo, yo era peruano, nadie hablaba otro idioma que no era el suyo, y tocamos tres años sin dirigirnos la palabra. ¿Cómo es posible eso? Porque hay un lenguaje en la música que tú lo compartes. Por ejemplo, este Ma-

nongo que te está hablando a ti ahora no es el que hace música, tú puedes hablar con *Chocolate*, tomar unos tragos con él, y ese *Chocolate* no es el que toca, el que toca es otro, eso hay que saberlo. Miles Davis cuenta en su autobiografía el conflicto que tenía cada vez que tocaba con Charlie Parker, que en el escenario era un dios, pero fuera de él un patán que le tiraba el pollo a la cara o insultaba al resto de músicos. ¿Entiendes? La naturaleza humana es muy curiosa: la personalidad que se expresa para sobrevivir en la vida no necesariamente es la que está afinada a escuchar y a buscar sonidos. Puede haber una integración, pero por lo general son dos polos opuestos, casi irreconciliables.

**—La música que haces con Perujazz es un poco la representación del Perú. ¿Para ti el Perú es eso, esa fusión?**

—No. El arte es ficción, es básicamente una manera de mejorar la realidad, y si queremos mejorar la realidad, no quiere decir que el sonido de Perujazz corresponda a una representación. Finalmente cada uno tiene su propia sonoridad del Perú, de acuerdo a su infancia, a su formación, a sus referencias generacionales, que definitivamente no son las mías. La búsqueda inicial de Perujazz, como agrupación, fue buscar un sonido que no sea el del jazz americano ni del europeo: queríamos adentrarnos más en el sonido nuestro, desde el punto de vista de la sonoridad del grupo, de lo que el grupo estaba buscando. Nuestra intención es reflejar lo que nosotros vivimos aquí, sin dejar el lado del *swing*, del

rock, de todas esas influencias.

**—Con todo ello, como concepto de vida, ¿qué es la música para ti?**

—La música es un estado interior de alta sensibilidad y percepción a la cual no tenemos acceso normalmente, pues para habitar en un estado de música, la persona tiene que entrar en un territorio de silencio. Y para entrar en un territorio de silencio se necesita mucho tiempo, un tiempo que la persona se tiene que dar a sí misma, fuera de las convicciones habituales de la vida ordinaria. Es decir, aislarse y encontrarse sola.

**—Finalmente, ¿cómo describirías ese estado interno al que llamas «música»?**

—Como te decía, es un estado de escuchar. Yo creo que el arma del músico es el escuchar, y el escuchar es un proceso de refinamiento al cual uno tiene que ir humildemente accediendo poco a poco. Nadie sabe escuchar; se aprende, porque escuchar implica dejar de lado tus ideas, tus opiniones, todo lo que tú crees que sabes. Es estar abierto como un niño. Porque un niño siempre escucha.

---

## Julio Pérez

---

LA SARITA ES UNA BANDA DE ROCK FUSIÓN peruana formada en 1997 por ex integrantes de la importante agrupación de fusión Los Mojarras. Luego del cisma que sufrió dicha banda, a ellos se les unió Julio Pérez como cantante y compositor. Sus contundentes presentaciones los llevaron a ser elegidos la banda revelación de 1998 por diversos medios de comunicación.

Julio Pérez nació en Lima en 1967. Es ingeniero agrónomo de profesión pero acompañó esta carrera con estudios autodidactas de música y con profesores destacados en el medio. Su interés por la fusión lo llevó a conformar bandas como Los Pérez y Negros y Diablos. Su propuesta no solo incluye la composición sino también todo un concepto teatral sobre el escenario. Esto lo ha llevado a incluir de manera permanente a músicos y bailarines de la danza de las tijeras en la formación de la banda, que actualmente es la siguiente: Dante Oliveros en la percusión, Kelvy Pachas en los teclados, Martín Choy en la guitarra, Marino Marcacusco en el violín andino, Henri Condori en el arpa, Carlos Saïre y Julio Salaverry (danzantes de tijera), Sergio Sarria en la batería, y Julio Pérez en la voz.

La Sarita llegó en 2000 al Foro Cultural de Salvador de Bahía, a Rock al Parque en Bogo-



**«Yo creo que la máscara tiene eso de 'poder ser otro', porque cuando eres otros te atreves a hacer cosas que tú no las harías. Yo creo que ese es el poder de las máscaras, creo que ahí radica su magia, creo que por eso las utilizaba, porque no era capaz de expresarme artísticamente».**

tá (el festival de rock más importante de Latinoamérica), en 2005 fueron invitados a la Feria Internacional del libro de Guadalajara y en 2007 realizaron una exitosa gira por Europa. De esta manera se van consolidando como una de las bandas de más importantes de la historia del rock peruano.

Su discografía incluye *Más poder* (1999) y *Danza la raza* (2003), en los que fusionó el rock con diferentes ritmos peruanos como la chicha, festejo, huayno y muchos otros. Actualmente preparan su disco *Mamacha Simona*, que se perfila como una fusión más consolidada de lo que denominan «rock andino».

**—¿De qué manera fue tu inicio en la música?**

—Siempre he hecho música, no es que ha-

ya empezado en algún momento mecánicamente a hacerla. Hasta donde yo tengo memoria, mis primeros chapoteos fueron a los siete, ocho años; desde muy pequeño ya estaba interesado en la guitarra, en componer.

**—¿En tu casa había gente que tocaba?**

—Mi familia es de provincia. Mi papá es de Moquegua y mi mamá del norte chico, de la zona de Barranca, Supe. La única referencia artística que tengo de mi familia paterna es que mi abuelo tocaba el trombón y de que en el pueblo tenía una banda, una orquesta. Por el lado materno, a mi abuela le gustaba mucho el teatro y en la hacienda siempre salía a actuar, a declamar unos poemas.

**—¿Entonces cómo surgió tu interés?**

—Tengo una hermana mayor que en los años setenta integraba un grupo, Miel de abeja, conformado solo por mujeres, que tuvo una irrupción corta pero interesante en el medio. Les iba muy bien en los festivales. Pero luego se dedicaron más a sus carreras. Hasta donde tengo referencia, debe haber sido un grupo pionero en la formación de bandas donde todos sus integrantes eran mujeres.

**—¿Y tu formación cómo se desarrolló?**

—Felizmente tuve buenos profesores. En primer lugar, Jorge Madueño Romero, el papá de *Pelo* y de José Luis. Él fue uno de mis principales profesores. Manuel Garrido Lecca también me enseñó. Sobre todo menciono a ellos dos porque, más allá de cuestiones técnicas, me enseñaron a sentir la música. He tenido profesores de canto, de canto lírico, Jocho Velásquez —director musical de Julie

Freundt-, que es un guitarrista excepcional; también estudié cajón con *Pititi*, Eusebio Sirio, que era cajonero de Chabuca Granda.

**-¿Y a qué edad empezaste a estudiar?**

-Eso ha sido en el noventa. Yo me metí a estudiar en la academia de Jorge Madueño. A partir de allí me dio por estudiar música; prácticamente toda la época de los noventa estuve estudiando.

**-¿Y hasta antes de eso tú tocabas, era autodidacta?**

-Completamente autodidacta, tocaba la guitarra, pero siempre componía. Siempre me ha gustado componer. Entonces básicamente para mí, la música tenía esa función, era una especie de relax, de espacio de reflexión, íntimo, de soledad, exclusivamente para mí, y en esos momentos lo que hacía era coger la guitarra y hacer mis propias canciones, pero para mí. Ese era mi único objetivo.

**-¿A qué edad hiciste tu primera canción?**

-A los ocho años. En esos tiempos me acuerdo que no tocaba ningún instrumento porque para mí hacer arte, en este caso hacer música, es un estado mental fundamentalmente. Recuerdo que a esa edad hacía música, pero la hacía en mi mente. En mi mente ya escuchaba toda la orquesta, sabía cómo era la melodía. Cuando aprendí a tocar un instrumento yo ya tenía en mi mente la configuración de cómo tenía que ser todo. Y es lo que estoy haciendo ahora. Yo me imagino un tema que ya viene con todo. Hasta con video ya llega a la mente, una cosa así. Entonces para mí el hecho de componer es una especie



de estado mental. Puedo componer muy bien sin instrumentos, no tengo problema de componer sin instrumentos.

**—¿Y cuándo tuviste tu primer grupo?**

—Eso fue en el colegio.

**—¿En qué colegio estudiaste?**

—En el San Antonio de Padua, colegio franciscano. Pero no fue en el colegio, fue con gente del colegio. En el año 94 o algo así. Fue un concurso de música que organizó la Municipalidad de Miraflores (el gordo Andrade estaba de alcalde), allí en la Concha Acústica. Tres amigos del colegio, menores que yo, que tenían una banda, me pasaron la voz para participar en ese concurso. Como ellos sabían que yo componía me pidieron canciones para enviar al certamen. Entonces sacamos un par de temas, los presentamos y quedamos segundos. De allí hicimos algunas presentaciones en algunos pub, pero lo dejamos allí porque estábamos dedicados a los estudios.

**—¿Eras de asistir a conciertos?**

—Siempre. En general me gustaba mucho ir a Barranco en los noventas. Yo conocía a músicos y ellos me conocían también, sabían que yo hacía música. En la universidad también estaba en ese ambiente. En la Agraria conocí a un chico, un tecladista que estaba interesado en la fusión, pero con música afroperuana, y nos juntamos con una gente y empezamos a experimentar con el rock y con lo afroperuano. Allí fue donde me puse a aprender cajón, en la escuela de Arguedas. Fue una cuestión de pura curiosidad, de investigar. La música afroperuana me encantó, y de allí em-

pezó mi gusto por la fusión, porque lo que yo he hecho siempre, lo que hacía antes, era un pop normal. Hacía lo que escuchaba.

**—¿Qué escuchabas?**

—He pasado por todo. Una época escuchaba trova y componía en ese estilo. Me gustaba mucho el metal, el rock fuerte, el rock clásico, el rock argentino. En un momento, ya cuando ingresé a la universidad, me alejé bastante de la música, hasta que más o menos en los noventa empecé a retomarla.

**—¿Esto fue luego de la universidad?**

—Claro, ya tenía más tiempo, y finalmente las cosas se dieron así, porque recuerdo que siempre quise estudiar música pero nunca encontraba un lugar. Un día, caminando cerca de mi casa, me encuentro con una academia que yo no ubicaba. La vi muy seria, entré y me percaté que tenía hasta una currícula, y dije «qué paja, esto es lo que siempre estuve buscando y nunca encontré».

**—¿Y en tu casa te apoyaron?**

—Se podría decir que mientras era un *hobby* no había ningún problema, pero cuando ya le dedicaba mucho tiempo mi papá me hacía el pare porque tenía la idea, como muchas personas de aquí, que hacer música no es algo serio. Las generaciones como la de mi viejo, las de mi vieja, han sido educadas para pensar que una profesión seria es medicina, economía, ingenierías en general. Y yo recuerdo que cuando terminé el colegio le dije a mi papá que quería estudiar ciencias de la comunicación, y me dijo: “Eso no es una carrera, lo que tú quieres es hacer música”.

**—¿Digamos que tenías el bichito ese de estudiar música?**

—En realidad siempre me llamó mucho la atención ciencias de la comunicación, pero también me gustaba mucho el campo, porque mi familia es de agrónomos, o sea ese aspecto tampoco me desagradaba. Y ya, así acabé estudiando en la Agraria.

**—Entonces allí en la Agraria te encuentras con este amigo, la fusión te interesó y te empieza a interesar de nuevo la música. ¿Y qué pasó con este amigo?**

—No teníamos mucho tiempo, todo el mundo estaba con trabajos y a mi amigo lo mandaron a laborar al interior del país. Nosotros realmente teníamos intenciones de grabar porque uno de los integrantes tenía un estudio. Pero como no hubo tiempo la idea quedó allí.

**—¿Y cuál era la idea de la fusión?**

—Era pop más que nada: pop mezclado con música afroperuana, básicamente con festejo. Un festejo pop.

**—¿Y tú componías?**

—Entré allí tocando cajón, pero a las pocas semanas me convertí en el compositor principal del grupo. Es más, eso generó ciertos roces: tuve problemas con uno de los líderes porque él quería componer y, bueno, la gente decía que mis composiciones eran mejores y eso también generó el distanciamiento.

**—¿Qué música se oía en tu casa?**

—Mi mamá escuchaba boleros, música criolla, de repente el festejo, por eso fue lo primero que me llamó la atención. Además, to-

do se va dando de manera casual en la vida, y el primer contacto que tuve fue por el festejo, porque eso fue lo que me propusieron. De repente si me llamaban para trabajar con música andina también me hubiera metido a estudiarla en primer lugar. Pero en este caso se dio a través de la música afroperuana. Y no solamente estudié festejo, había estudiado el landó, estudié panalivio, comencé a aprender bastante de música afroperuana, empecé a conseguirme discos de Perú Negro, del *Zambo Cavero*, Avilés, de música criolla. Gracias a que había estudiado música podía analizarla, entonces cogía mi cuaderno de estudio y empezaba a escribir las claves de cajón, de campana, de cencerro, de quijada, de cajita, de cómo la voz se va moviendo, cómo funcionan los contrapuntos de voz, y cómo que comenzaba a codificar las cosas, y tenía hasta mis fórmulas, ya tenía una especie de código para empezar a convertir eso a mi propio lenguaje. Era una situación muy interesante porque empecé a sentir el rock como festejo, y para mí eso era la fusión.

**—¿Cómo es eso de sentir el rock como festejo?**

—El festejo tiene una clave que se llama compás compuesto, que es diferente al compás simple en el que trabaja el rock. El compás compuesto tiene una sensación completamente distinta al compás cuatro cuartos del rock. Teóricamente, es fácil pasar del uno al otro, pero otra cosa es sentir el compás compuesto. Cuando tocas con músicos de música afroperuana, muchos te exigen que sientas el compás, y es el cajón el que lleva el compás.

Allí entendí por qué es tan importante el cajón dentro de la música afroperuana, y técnicamente es fácil de hacerlo, pero cuando empiezas a sentir el compás cuatro cuartos o el rock en el compás compuesto del festejo, es una sensación completamente diferente. Tu intuición es otra. Por ejemplo, antes de entrar a esta cuestión del festejo componía cosas tipo Sui Generis o tipo rock en español que me gustaban bastante, pero imagínate que eso ya me venía a la mente, pero ya no venía de esa forma, me venía formateado en compás compuesto, ya no podía pensar bajo mi antiguo formato, mi sistema lo había convertido al sistema del festejo, entonces las ideas ya me venían así y hasta ya tenía problemas de regresar al otro formato, como que mi mente había sufrido un cambio.

**—¿Qué vino en tu vida luego de eso?**

—Allí viene La Sarita, pues.

**—¿Y cómo se crea La Sarita?**

—A partir de que el cantante de Los Mojarras, que era el compositor, se va con el nombre de la banda y arma otra. Entonces, el resto de los integrantes decidieron armar otro grupo, y me buscaron porque sabían que yo componía y cantaba. En un principio no pude por cuestiones de trabajo, y después de seis meses me volvieron a buscar, y ahí acepté porque tenían un contrato para grabar un disco. Así, cuando me reúno con los chicos, ellos me dicen que querían trabajar con chicha, con música andina, y lo mismo que hice con el festejo, lo empecé a hacer con la música andina, a acopiar material, a empezar a

analizarlo, a estudiarlo, a codificar, a sacar las claves rítmicas, a ir a conciertos, a entrar en contacto, a sentirlo igual. Y empecé a componer en chicha, empecé a sentir el rock en chicha, repetí otra vez el proceso.

**-¿De qué manera?**

-Fue un proceso autodidacta, personal, que de repente puede repetirse en otras personas. Así, empecé a componer como loco, y no solamente restringí mi trabajo a lo que es chicha, sino que ya me metí a la música andina, seguí con lo afroperuano. Me empecé a meter con música de la selva y a expresiones artísticas más específicas como la danza de tijeras, que siempre me llamó la atención. Una vez estaba en Barranco, en mayo de 2001 o 2002, y vi en una actividad del Club Ayacucho a unos danzantes de tijeras bailando en la calle. Ahí, mientras el violinista estaba tocando yo estaba a su costado con la cara metida en su violín, devorando toda la información. Veía el vestido del danzante y trataba también de comprender eso. Después de que terminaron me acerqué a conversar con ellos y le digo al danzante, que se llama Julio Salaverry, *Challwa* de Chipao, «tengo un grupo de rock y estoy interesado en tratar de fusionar esos ritmos, quiero que me enseñes lo que es la danza de tijeras». Él aceptó y quedamos en reunirnos dos veces por semana en su casa. En esa época vivía por el penal de Canto Grande...

**-¿Qué significa «Challwa»?**

-«Challwa» significa «pescadito». Bueno, como te decía, fui a su casa, una casa muy hu-

milde, de piso de tierra; allí él sacaba su equipo, su casete, y empezábamos a escuchar. Él empezaba a hablar sobre lo que era la danza de tijeras, porque eso era lo que yo quería saber primero, que él me dijera todo lo que quisiese. Yo no quería nada metódico, quería que él haga la clase, que diga lo que él quiera decir y punto, entonces él conversaba sobre la danza de tijeras, sobre su pueblo; luego de eso ya él se ponía a bailar y yo solamente veía. Me enseñó a manipular las tijeras, algunos pasos, pero todo gradualmente, poco a poco, entonces el primer paso de fusión con esta danza de tijeras se empezó a dar así.

**—¿Y luego?**

—Le expliqué qué es lo que quería hacer con el grupo y le propuse que ellos toquen con nosotros, pero justamente allí estaba el reto, cómo hacer que ellos entren a nuestro mundo y cómo nosotros entender el suyo, de eso se trataba la fusión finalmente. Y los empecé a llevar a los ensayos y con la banda nos dimos cuenta de que no podíamos dirigirlos, dirigirlos en el sentido de que «queremos que hagas esto»; entonces dijimos no, tiene que ser al revés, ellos tienen que fluir y nosotros seguirlos a ellos, sin parámetros, que ellos fluyan, nosotros somos los que tenemos que seguirlos.

**—¿Y esto por qué?**

—Porque percibí que ellos eran muy anárquicos en su música, no había compás, un tiempo preciso. Contaban con unas variaciones rítmicas alucinantes que generalmente en el rock no se dan. Ellos simplemente repetían lo que han aprendido durante toda su vi-



Julio Pérez y La Sarita, una de las grandes bandas que representa lo que somos en esencia: una mezcla de sangres, culturas, razas, etc. Aquí en compañía de dos danzantes de tijeras, siempre presentes en sus coreografías.

da, lo que se han transmitido por generaciones porque obviamente no leen música, no saben nada de música, todo es a la oreja nomás, y entonces eso fue lo primero que nos dimos cuenta. Así empezamos a tocar juntos. Ellos tocaban, nosotros los seguíamos, hasta que armamos un tema, que fue "Danza la raza", y en ese proceso les iba explicando. Lo que intentamos hacer fue buscar músicos que no estuvieran en el circuito comercial del folclore, quería músicos completamente rurales, quería más pureza. Con ello, más difícil todavía fue el reto, y entonces más o menos les iba explicando cómo era tocar en un pub como La Noche, con las luces, y más o menos se daban una idea, pero llegado el momento de nuestro debut en el Parque de Lima, los patas entraron en pánico porque era una experiencia que nunca habían vivido, el público era completamente diferente a lo que ellos estaban acostumbrados a enfrentar.

**-¿Y qué ocurrió?**

-El escenario estaba lleno de luces, de



equipos de sonido, de consolas, de humo. Los veía y ellos estaban estáticos, tiesos, entonces los empezamos a relajar, y salió mostro ese concierto. Todos estábamos nerviosos porque no sabíamos lo que iba a pasar pero al final todo salió bien, todo empezó a fluir, a pesar de los nervios nos conocíamos, estábamos bien engranados, eso era lo importante.

**—¿De qué manera continuó la fusión?**

—Con la música de la selva, y esto se dio gracias a Abel Inuma, un bailarín que vivía en San Juan de Lurigancho, en un lugar alucinante: un *ghetto*, una invasión de gente de la selva. Con él empecé el mismo proceso que con las danzas de tijeras, pero Abel se terminó yendo a Ucayali. Me presentó a otra persona que es Demer Ramírez, un dirigente de su comunidad, es shipibo, de la comunidad Conibo shipibo, y nos hicimos patazas. Yo iba a su casa y paraba allí comiendo juanes, escuchando música, lo ayudaba con su hijita, recién había tenido su hijita y como no tenía plata lo ayudaba con las medicinas cuando su hijita se enfermaba, le daba ropa, me hice popular allá en su comunidad y exactamente sucedió lo mismo. El día que debutamos con él en La Noche de Barranco igual estaban nerviosos, fuimos con dos chicas y dos chicos que bailaban y mi amigo que tocaba quena. Todos los inconvenientes se superaron porque ya éramos uno solo, y la energía y la experiencia era diferente que con los danzantes de tijeras porque mis amigos shipibos eran más relajados, tengo la sensación de que ese es el carácter de la selva, son más joviales,

eran sensaciones diferentes, dos culturas diferentes. Al final, igual, ellos empezaron a sentir su música en rock. Bueno, finalmente todo concluyó en *Danza la raza*, que trae música de la sierra, de la selva y de la costa. *Danza la raza* es eso, es un trabajo de fusión de espíritus. La música es un resultado nada más, un resultado de una experiencia de vida.

**—¿Y el disco anterior cómo fue?**

—Fue como todo primer paso, fue el empezar a abrir la puerta nada más. Como te digo, había un contrato para grabar un disco, el grupo no tenía temas, entonces me buscaron para que componga. Como te dije, me puse a estudiar la música chicha, la música andina, pero no había mucho tiempo también, porque yo no apuro mucho mis procesos, yo realmente espero a estar seguro para empezar a dar propuestas pero no había mucho tiempo para esto. Entonces lo que se hizo en el primer disco fue evitar problemas con las canciones, no llegar al grado de perfección que estábamos buscando. Es más, lo primero que hicimos fue empezar a tocar.

**—¿Cómo cambiaron la onda del primer al segundo disco? ¿Cuándo empiezan a hacer el trabajo en la casa de Yuyachkani?**

—La chamba de Yuyachkani fue la culminación de la idea del disco porque nos habíamos asociado con José Balado, documentalista y profesor de la Universidad Católica y la Universidad de Lima, una persona muy interesada en las expresiones folclóricas peruanas. Este señor tuvo la idea de ampliar nuestro lenguaje a otros ámbitos, como el audiovi-

*Danza la raza*, cd de La Sarita que trae música de las tres regiones naturales del Perú.



sual. Él preparo los videos que proyectábamos, se prepararon telones también, que no estaban colocados así por así. Tenían un sentido: se quería dar la idea de que el concierto sea una especie de narración pictórica, una recreación de lo que es nuestra realidad, nuestra ciudad desde nuestro punto de vista. Ese fue el objetivo, la idea que está plasmada en el disco. Yuyachkani es el reflejo del disco, llevado a un ambiente suave, visual, la idea es transportar a la gente, tratar de utilizar todos los recursos para hacer llegar más claramente nuestro punto de vista, para hacer saber lo que pensábamos acerca de nuestra realidad.

**-Pero con eso económicamente no les fue muy bien...**

-Era un gasto enorme. Pagarle a los danzantes, a los shipibos, en los telones, las luces, todo eso cuesta. Sin auspicios es muy difícil mantener un espectáculo así. En un principio asumimos el riesgo de sacar de nuestro bolsillo, porque era difícil encontrar auspicios para un grupo como nosotros. Es muy difícil encontrar auspicios para un grupo que tiene una carga ideológica, entonces nos arriesgamos a que el espectáculo puede venderse por sí mismo. Pero nada. Entonces llegó el momento en que la caja se quedó vacía y de a pocos tuvimos que ir reduciendo el espectáculo, hasta quedar solo nosotros nada más.

**-Pero en aparte de eso, en las últimas presentaciones el grupo presentó ciertos cambios en el escenario...**

-Todas estas cosas son recursos de expresión que uno juzga necesarios. En un princi-

pio, cuando empezamos a tocar, toda esta parafernalia giraba en torno a mi presencia. Básicamente era adoptar diferentes personalidades, a través de máscaras, de ropas, pues no teníamos nada al principio, no había danzantes. Yo sentía que necesitaba de eso para poder expresarme, necesitaba de las máscaras, necesitaba ponerme esas cosas encima. Creo por temor de no poder valerme por mi mismo. Pero luego de mi desarrollo personal fui logrando mayor seguridad, logré conocerme mucho mejor y entrar en contacto con mis profundidades. Así, ya no necesitaba la máscara porque ahora se había convertido en un obstáculo, pero siempre estaba con la cuestión de presentar algo teatral, entonces me descargué de eso, y preferí por ejemplo utilizar lo audiovisual, utilizar danzantes de tijeras, utilizar escenografías.

**—¿A qué te refieres con el hecho de decir que fue un obstáculo el utilizar las máscaras?**

—Obstaculizaban el envío del mensaje y a mí me llama mucho la atención el proceso de haber sido algo imprescindible para mí, a ser un obstáculo. Todo eso se da debido a que pude desarrollar la capacidad de expresar mis sentimientos sin intermediario y sin ningún tipo de efecto. Yo creo que la máscara tiene eso de «poder ser otro», porque cuando eres otros te atreves a hacer cosas que tú no las harías. Yo creo que ese es el poder de las máscaras, creo que ahí radica su magia, creo que por eso las utilizaba, porque no era capaz de expresarme artísticamente.

---

# Manuel Miranda

---

**M**ANUEL MIRANDA NACIÓ EN LIMA EN 1960. Empezó a tocar la quena y flauta como autodidacta y el clarinete en la época escolar. En 1976 ingresó al Conservatorio Nacional de Música; se graduó como flautista en 1985 y paralelamente se sumergió en el mundo de la música popular, folclore, jazz y rock. Fue solista con la Orquesta Sinfónica Nacional y la Orquesta del Conservatorio Nacional. Ha compuesto música para cine, teatro y danza.

En 1986 viaja a Buenos Aires, en donde radicó hasta diciembre de 1997, desempeñándose como vientista (ejecutando saxos, flautas, quena, sicus, zampoña y percusión) del renombrado pianista y compositor Lito Vitale, uno de los más importantes músicos de la nueva generación argentina. Junto al Cuarteto, ha presentado conciertos en Argentina, Chile, Perú, Uruguay, Paraguay, Brasil, España, Francia y Alemania.

En 1998 vuelve al Perú, en donde paralelamente a la actividad con su grupo, Manuel desempeña una intensa labor en el campo de la música como sesionista, instrumentista, productor, compositor y profesor. Actualmente es uno de los músicos de fusión más importantes de nuestro medio.

Su música combina lo clásico, el jazz, la música tradicional, la música académica y el



**«Cada instrumento tiene su propia personalidad, cultura, visión, una técnica determinada, una voz propia, un carácter propio; son como personajes que tú puedes representar musicalmente y que también te llevan a otros lados».**

rock progresivo. Su discografía como solista incluye dos discos: *Asociación libre*, de 1997, y *Tinku*, del año 2002. Hoy por hoy se encuentra preparando su tercer disco.

**—¿Cómo empezaste en la música?**

—Mi padre fue una influencia fundamental. En su familia había la costumbre de reunirse a tocar los domingos en la tarde, o sábados en la noche. Y ese ambiente en el cual vivió mi papá, también lo transmitió en su casa. Siempre tenía teclados o a veces se iba de viaje y regresaba con dos Casio de esos chiquititos, con baterías electrónicas.

**—¿Y la música de tu entorno?**

—Creo que para mí fue una cosa muy importante haber crecido en una época en la

Los Beatles, la más famosa banda de todos los tiempos. Su extenso legado de notables composiciones dentro del ámbito de la música pop rock revolucionó el panorama musical de la época y ejerció una influencia única, abarcando incluso los ámbitos sociales y culturales.



cual existieron Los Beatles, quienes son los que han marcado los cambios y han abierto muchos de los caminos en la música.

**—Tus hermanos respiraban ese ambiente...**

—Claro, porque mi padre puso en clases de música a mi hermano Víctor, el mayor, a mi hermana Rita, los dos en guitarra, y a mi hermano *Bambam* en bongó, con un maestro cubano que se hacía llamar «El niño», un tipo muy importante de la música cubana que estaba en Lima por esos años.

**—¿Y tú?**

—Siempre escuché música, todo lo que era Woodstock, Jimi Hendrix, Santana, todos esos grupos de esa época, pero recién tomé contacto como a los diez años, cuando descubrí a Yes, a Emerson Lake & Palmer, que fue el primer grupo de música progresiva que escuché que me partió la cabeza. Descubrí también a Jethro Tull. A Los Beatles ya los venía escuchando, pero sobre todo aluciné con el disco blanco que una tarde mi padre nos lo regaló a Víctor y a mí.

**—Hay momentos muy marcados por la presencia de tu padre...**

—Él nos dijo muchas veces que le hubiera encantado ser músico, y los tres hermanos hombres de la familia somos músicos. Mi hermano Víctor compone, hizo hace poco la ópera *Santa Rosa de Lima*, tiene muchísimas canciones compuestas, es fundador de Cantos Rodados, trabaja en publicidad haciendo *singles*, ha hecho música para cine desde hace muchos años. Mi hermano *Bambam* es un gran percusionista, tumbador, y un cajonero muy respetado. Los tres hemos salido músicos por la influencia de mi viejo. Otra cosa que tengo que agradecerle a mi viejo es que cuando acabé el colegio y decidí dedicarme a la música, cosa que a los curas del Colegio Champagnat les parecía rarísimo, me apoyó con todo.

**—¿En qué año fue eso?**

—En el 76. Y yo veía cómo muchos de mis amigos a los que les gustaba la música sufrían por el hecho de que sus padres les combatieran su afición. Y yo quería entrar al Conservatorio, y mi viejo me dijo: «Mira, si quieres estudiar música, estudia pero hazlo en serio, no huevees». Y me apoyó. Yo creo que eso fue una muestra muy importante de respeto hacia mi persona.

**—¿Con qué instrumento te iniciaste?**

—Yo empecé en la banda del colegio a los doce años. Quería estudiar saxo, pero como no había saxo tomé el clarinete. Y realicé esta especie de «práctica musical» hasta los dieciséis años, que terminé el colegio.



Ian Anderson, cantante, compositor, flautista y guitarrista escocés, conocido por ser líder de la banda de rock Jethro Tull.



**—¿Y el saxo por qué te llamó la atención?**

—Porque me gustaba el jazz y porque mi padre en el 65 traía, por ejemplo, discos de bossa nova, que era una cosa completamente nueva. Eso también es increíble. Ahora yo mismo me doy cuenta que he tenido el oído formado para esa música desde niño, y eso también es influencia de mi padre.

**—¿Y respecto a la flauta?**

—Desde chiquillo quería tocar la flauta, pero a mi viejo no le convencía mucho. Quizá pensó que era más viril tocar saxo que flauta, pero yo estaba con la flauta porque escuchaba a Anderson y me vacilaba lo que hacía. Recién cuando terminé el colegio mi viejo me compró una flauta, pero ahí tuve una decepción tremenda, pues pensaba que teniendo la flauta iba a tocar como Jethro Tull y me di cuenta de que no, que estaba en nada con los temas que supuestamente yo me sabía de arriba para abajo. Así, me di cuenta que tenía que estudiar, y postulé al Conservatorio, pero el Conservatorio tampoco me dio el aprendizaje de otros estilos de música que a mí me interesaban. Pero igual lo terminé.

**—¿Ves a la época que mencionas muy distante a la presente?**

—Bueno, por un lado ya no hay tantos padres que les prohíban a sus hijos ser músicos. Después, la gente del Conservatorio ha hecho un buen trabajo, a pesar de todas las dificultades, los pocos recursos y los problemas, han estado buscando los cambios. Y poco a poco han surgido generaciones de músicos que toman las cosas cada vez más en serio. Otra co-

sa muy importante es que casi en todos los colegios de clase A, B, de un buen nivel de educación, se crearon departamentos de música. Creo que los padres, ante la demanda creciente de sus hijos por la música, se dieron cuenta de que oponerse era contraproducente, y de alguna forma se canalizó eso saludablemente.

**–Volviendo al tema anterior, ¿hay alguna regla implícita para cada instrumento?**

–Cada instrumento tiene su propia personalidad, cultura, visión, una técnica determinada, una voz propia, un carácter propio; son como personajes que tú puedes representar musicalmente y que también te llevan a otros lados. Por ejemplo, a mí me gusta buscar en los instrumentos de viento diferentes voces, de diferentes épocas y culturas, y jugar un poco dentro de esas personalidades de cada instrumento. Es diferente tocar una quena que tocar un quenacho, es diferente tocar un pito que un saxo. Es algo que desde chico me ha llamado la atención: la posibilidad de poder ver, tocar diferentes instrumentos, con qué se les relaciona.

**–Como saliendo un poco del academicismo...**

–Sí, y para mi generación eso es un valor, ser diferentes, ser originales, ser creativos, ser contestatarios, ser inconformistas, ser cuestionadores de la realidad con la que crecimos.

**–En un momento te has referido al conflicto que tuviste al escuchar música vernacular...**

–La escuché, por un lado por curiosidad, por un lado porque me gustaba y por otro lado porque a veces me la imponían. Me con-

seguí una vez cinco discos de sicuris: tenía que hacer un trabajo y un domingo me escuché los cinco discos, uno tras otro para hacer mi trabajo...

**-A eso quería llegar, a la cuestión de la investigación...**

-Yo soy un curioso, no puedo decir que soy un investigador, no estoy preparado para ser un investigador. Sencillamente tengo una tendencia a relacionar la información, por eso tengo muchos instrumentos de viento, y me gusta que estén a la vista, me gusta que estén ahí, porque en algún momento de repente escucho cualquier cosa y me provoca tocar algo. Esto porque las conexiones entre los instrumentos son muchísimas, todo el tiempo están apareciendo y a mí me vacila relacionar y mirar.

**-¿Te identificas con tu historia?**

-Sí, porque es como crecí, y valoro el mundo en el cual viví, haber nacido en Lima, haber tenido la educación que he tenido, haber visto la televisión que vi de chiquito, en los sesenta. Ahora internet ha reducido las distancias y los tiempos. Enterarte de las cosas se hace cada vez más rápido. Ya la idea del mundo que nosotros tenemos es de un mundo redondo, no de un mundo plano.

**-¿Cuál era la idea que tenías de fusión?**

-Estuve en un proyecto de fusión de música hindú con un amigo que además me ayudó muchísimo con mi disco. Tenía un estudio en la terraza de su casa. Yo llegaba ahí y empezaba a trabajar, y con él grabé un disco que se llamó *Chacuntala*, que no salió editado.

También toqué en el proyecto de Santiago Vásquez, un proyecto muy interesante que él ha seguido desarrollando después, que se llamó Puente Celeste. Por eso es que el disco *Asociación libre* es mucho más ecléctico, tiene cosas similares a un blues medio hindú, a algo medio brasileño, medio árabe, medio andino, una serie de mezclas, de elementos en la fusión de lo andino, afroperuano, costeño.

**—¿Y por qué fue el cambio?**

—Porque en *Asociación libre* yo estaba descubriendo todas esas influencias. En cambio *Tinku* es un disco bastante ecléctico también, pero la sonoridad es muy peruana, en todo el disco hay elementos muy jazzeros, hasta de música brasileña, pero todo tiene que ver con el Perú. Eso porque lo produje volviendo al Perú, reencontrándome y reinsertándome al país. Por eso también el nombre: *Tinku*, que quiere decir «reencuentro». Por otro lado, es un disco distinto, porque *Asociación libre* es un disco de solista. Cada tema tiene una formación completamente diferente.

**—Con instrumentos diferentes además...**

—Exacto. Hay solamente un tema con batería, hay un vals con cajón, dos guitarra, bajo acústico y flauta. Otro tema es «Obstinable», que tiene piano, teclado, bajo eléctrico, percusión, batería y saxo soprano. Eso era interesante, porque conté con músicos como Javier Malozetti, Marcelo Torres, Facundo, personalidades diferentes que le imprimieron su toque al disco.

**—Otros músicos vinieron también a la presentación...**



Osvaldo Fattoruso, uno de los grandes bateristas uruguayos.

—Claro. Para el concierto, que fue antes de producir el disco, invitamos a Lito Vitale, porque vino y tocó con el grupo, tocó un set de canciones con piano y flauta solo, con saxo y piano. Ahora que fuimos a Uruguay, como el show también sigue llamándose *Tinku*, invitamos a Osvaldo Fattoruso, uno de los grandes bateristas uruguayos, y tocó un tema con nosotros al final.

**—¿Produciste *Tinku* también de manera independiente?**

—Sí. Yo hago lo que puedo, lo mejor que puedo, o sea, he visto compositores que ya quisiera yo tener los recursos y la facilidad y la capacidad de producir música que ellos tienen, pero como a mí me gusta componer.

**—¿Cómo es el mercado para tu propuesta ahora en Lima y en otros sitios?**

—El mercado peruano se presenta como difícil. Es algo que yo lo explico desde el punto de vista socioeconómico. Comparando con Argentina lo confirmé. Cuando viví allá me di cuenta que hay una franja de clase media muy grande. La clase que significa en este tema del mercado musical, son las personas que tienen un poquito de plata. Tú, siendo estudiante, que no trabajas probablemente todavía, de alguna forma por chambitas o porque tu viejo te da, tienes plata para irte a un show, para comprarte un libro, para comprarte un CD, para mantenerte al tanto de lo que está pasando en la cultura de la música. Y generalmente cuando la gente tiene ese pequeño excedente de plata, lo dedica a deportes o a irse al cine, o en cosas que tienen que ver

mucho con el arte. En el Perú, la clase media es una franja estrecha, y no hay un soporte suficientemente amplio para que pase lo que ha pasado en Argentina con tantos músicos. Eso es algo que por la realidad socioeconómica del Perú no se da. Un proyecto como *Tinku*, con las justas ha ido a Arequipa, no hemos podido hasta ahora tocar en Cusco. Estoy tratando de arreglar algo para Trujillo. Después, en Lima nadie quiere promover.

**—¿Por qué crees que se da eso?**

—Bueno, la idea de cultura acá es, supuestamente, ir a comprar un abono para la Filarmonía o ir a ver a Juan Diego Florez, con el respeto que se merece ese pata. Eso es una cosa condicionada por nuestra realidad socioeconómica, por los medios de comunicación, que en el Perú son nefastos. Cómo se va a valorar el arte en un país donde no hay una clara definición entre el bien y el mal. El arte no siempre es belleza pero al menos el arte tiene un valor esencial que es verdad: cuando el arte no es belleza es porque nos está mostrando una realidad que puede ser espantosa pero dicha y expresada de una forma artística, es arte. Lamentablemente nuestra sociedad está enferma, con diferencias que se están acentuando y con un resentimiento muy creciente. En una sociedad así, lo artístico o se convierte en una pose o no se valora, y cada vez es menos la gente que se interesa por lo artístico.

---

# Identidades

---



**Efraín Rozas García** (Lima, 1979) es músico y licenciado en Antropología. Se ha dedicado al estudio de la música contemporánea y tradicional, desde un enfoque interdisciplinario. Ha publicado artículos en diferentes revistas especializadas, como *Anthropia*, y en el cuaderno web del Instituto Hemisférico de Performance y Política de New York University. Recibió el primer premio en el concurso *Rescate al rock*, organizado por la ONG Elide en 2002. En 2005 se le otorgó el premio Manuel Marzal de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Católica del Perú por su artículo «Disfrazarse de uno mismo: música Asháninka en el contexto de la globalización». Actualmente es director musical de la banda de fusión Radiohuayco con quien ha publicado un primer disco del mismo nombre. Dirige Perumusic-Centro para la Investigación y Producción Musical Transcultural. Es también investigador del Instituto de Etnomusicología (IDE) y dirige el programa radial *Músicas del Perú*, producido por el IDE y transmitido por Radio Filarmonía.

El **Instituto de Etnomusicología** (IDE) de la Pontificia Universidad Católica del Perú se fundó en el año 1985 gracias al auspicio de la Fundación Ford. Sus objetivos son promover

la diversidad cultural y revalorar las culturas locales de los países andinos a través del estudio y la documentación de sus representaciones culturales de mayor expresividad como la música, el ritual y la danza-drama. Sus actividades consisten en realizar investigaciones de campo y documentación etnográfica audiovisual en diferentes áreas culturales, tanto por medio de su propio personal como captando colecciones de otros investigadores. A través de los años ha conformado uno de los más extensos archivos audiovisuales de carácter etnográfico sobre música y fiestas andinas. El IDE ha publicado varios libros, discos compactos y video documentales. Actualmente produce un programa radial semanal en la estación Filarmonía de Lima, Perú.

**Tecnología Digital Victoria Perú S.A.** (TDV Perú), es la empresa pionera en la tecnología de discos compactos en el Perú. Ofrece el servicio integral vertical de fabricación, replicación y estampado a demanda de CD y DVD (audio, video o multimedia) en distintos formatos y modelos (CD-ROM, Mini-CD, CD *shape* o CD *card*, etc.), ideales por su versatilidad de uso para presentaciones corporativas, institucionales, académicas y/o informativas; así como soporte a las producciones impresas (libros y/o revistas). TDV Perú posee una moderna infraestructura y tecnología de punta de acuerdo a los estándares mundiales de ésta industria y le ofrece a sus clientes productos de alta calidad y a precios realmente accesibles.



---

La edición de este libro se terminó de imprimir  
en julio de 2007 en los talleres gráficos de

**FAUNOeditores**

Av. La Paz 860, Miraflores, Lima

Teléfono: (511) 274-3599

<faunoeditores@terra.com.pe>

Los soportes de audio y video fueron realizados por

**tdv Perú**

Av. Separadora Industrial 2089, Ate, Vitarte

Teléfono: (511) 618-6030

Fax: (511) 618-6031

<www.tdv.com.pe>

<ventas@tdv.com.pe>



● No solo es la primera vez que se publica un video documental y una investigación antropológica acerca de la música de fusión en nuestro país. **FUSIÓN: BANDA SONORA DEL PERÚ** es el primer video documental que se edita entre nosotros acompañado por una investigación académica y un disco compacto de audio.



● Ha sido necesario recurrir a este formato, que combina el video, la música y el texto, para dar cuenta de la riqueza de este género. Y es que la música de fusión es la banda sonora de la cultura peruana, un arte que es fruto de todas las sangres conviviendo en un mundo globalizado, combinando las tradiciones andinas, afroperuanas y amazónicas con estilos contemporáneos como el jazz y el rock. Como resultado tenemos una propuesta musical totalmente original que ha dado al Perú grandes éxitos internacionales.



● El video documental revisa la historia y los momentos más importantes de la música de fusión en el Perú. Encontramos aquí entrevistas, videos y música en vivo de destacados músicos como **Miki González**, **Manongo Mujica**, **Susana Baca**, **Perujazz** y **La Sarita**, entre otros, e imágenes de leyendas como **El Polen**, **Yma Sumac** y **Julio 'Chocolate' Algondones**.



● El texto hace un análisis profundo de cómo la fusión es el producto de la complejidad cultural de nuestro país, de sus dilemas, y muestra como en esta música podemos encontrar pistas para la construcción de una identidad nacional inclusiva y plural. El disco reúne a los mejores exponentes de la música de fusión en nuestro país. De esta manera este documento logra plasmar el espíritu de este género.



2007

ISBN 978-803-4-5070-0-5



9 786034 150700 5